Cuprins

Cuvânt înainte

Partea I-a

I. Statutul esteticii

1. Hegel, Estetica este filosofia artei

2. Nicolai Hartmann, Estetica este un mod de cunoaştere

2.1. Legile frumosului şi cunoaşterea lor

3. Tudor Vianu, Estetica este ştiinţa frumosului artistic

3.1. Problemele esteticii

3.2. Metodele esteticii. Valoarea normelor în estetică

4. Roman Ingarden, Estetica filosofică şi problemele ei fundamentale

4.1. Privire asupra problemelor actuale ale esteticii fenomenologice

5. G. Călinescu, Dificultăţi în definirea esteticii

6. Ion Ianoşi, Estetica - filosofie (ştiinţă, teorie globală) a frumosului şi/sau artei

6.1. Două metodologii, două obiecte

6.2. O ştiinţă filosofică

II. Atitudinea şi valoarea estetică

1. Mikel Dufrenne, Atitudinile în faţa frumosului şi adevărului

2. Atitudinile în faţa agreabilului şi frumosului

3. Gustul şi publicul

4. Roman Ingarden, Trăirea estetică

5. Judecata de valoare estetică

6. Tudor Vianu, Atitudinea estetică şi estetismul

7. Valoarea estetică

III. Categorii estetice

1. Evanghelos Moutsopolous, Prolegomene la un sistem al categoriilor estetice

2. Mikel Dufrenne, Categorii estetice - categorii afective

3. N. Hartmann, Statutul valoric şi categorial al graţiosului

IV. Frumosul - fenomen estetic de bază şi categorie centrală a esteticii

1. Platon, Ideea de frumos

1.1. Ideea de frumos şi eternitatea

1.2. Frumosul în sine

2. Augustin, Definiţia frumosului: caracterul obiectiv şi cantitativ al acestuia

3. Toma din Aquino, Definiţia frumuseţii

3.1. Caracterul obiectiv al frumuseţii

3.2. Cele trei condiţii ale frumuseţii

4. Karl Rosenkranz, Urâtul ca medie între frumos şi comic

5. Nicolai Hartmann, Frumosul ca obiect universal al esteticii

6. Liviu Rusu, Frumosul sinonim cu valoarea estetică

6.1. Genurile frumosului

7. Ion Ianoşi, Frumosul - concretul semnificativ

V. Sublimul

1. Kant, Analitica sublimului

1.1. Trecerea de la facultatea de judecare a frumosului la facultatea de judecare a sublimului

1.2. Despre împărţirea unei cercetări asupra sentimentului sublimului

1.2.1. Despre sublimul matematic

1.2.2. Despre sublimul dinamic al naturii

2. N.Hartmann, Structura sublimului estetic

2.a. Formele particulare ale sublimului

2.b. Trăsături esenţiale sesizabile în sublim

VI. Tragicul

1. Evanghelos Moutsopoulos, Dramaticul şi tragicul: categorii estetice determinative eidologice

2. Tudor Vianu, De la sentimentul tragic al vieţii la estetica tragicului

3. Johannes Volkelt, Caracterul destinal şi fondul pesimist al tragicului

3.1. Destinalul ca cerinţă esenţială a tragicului.

3.2. Starea de spirit pesimistă faţă de lume în tragic.

4. Ion Ianoşi, Tragicul ca ,,frumuseţe inversată"

5. Nicolai Hartmann, Sublimul înăuntrul tragicului şi aporiile sale

6. Gabriel Liiceanu, Determinarea tragicului în limitele geografiei fiinţei

VII. Comicul

1. N. Hartmann, Simţul pentru comic şi formele lui

1.1. Comicul involuntar şi umorul

2. Mihail Ralea, Mecanismele de realizare a comicului

2.1. Aspecte ale fenomenului comic

3. Jean-Marc Defays, Spiritul şi ironia

3.1. Cei trei actori

3.2. Dilemă, dedublare, decalaj

3.3. Tipologie

VIII. Conceptul de formă estetică

1. W. Tatarkiewicz, Accepţii ale conceptului de formă

2. Gh. Achiţei, Conceptul de formă

3. Liviu Rusu, Forma originară

4. Tudor Vianu, Forma ca unificare

5. N. Hartmann, Formă şi conţinut. Materie şi material artistic

IX. Opera de artă şi momentele ei constitutive

1. Tudor Vianu, Tezele unei filosofii a operei

2. Momentele constitutive ale operei de artă

3. Roman Ingarden, Structura internă a operei de artă

4. Mikel Dufrenne, Opera de artă şi execuţia sa

4.1. Artele în care executantul este autorul

X. Unitatea şi diversitatea artei

1. Hegel, O perspectivă filosofică asupra formelor evolutive ale artei

2. Mikel Dufrenne, Arte temporale şi arte spaţiale

3. N. Hartmann, Unitatea şi convergenţa întregii arte mari

XI. Esteticul extra-artistic

1. Nicolai Hartmann, Omul viu ca obiect frumos

1.1. Frumuseţea umană ca apariţie

1.2. Frumuseţea în raport cu valorile morale şi cu cele vitale

2. André-Comte Sponville, Politeţea

3. Iubirea

Partea a II-a

TEME ŞI INTERPRETĂRI

1. Intuiţia estetică

1.1. Intuiţia artistică şi categoriile estetice

1.2. Formele râsului şi natura comicului

2. Valoarea estetică şi teoria empatiei

3. Estetica integrală

3.1. Premise

3.2. Autonomia esteticului şi teoria capodoperei

4. Estetica - filosofie a frumosului artistic şi fenomenologie a operei

4.1. Continuitate şi sinteză

4.2. Estetica filosofică: întemeieri şi perspective interpretative

4.3. De la conceptul de valoare la axiologia frumosului şi artei

4.4. Fenomenalitate estetică şi ,,adâncime" artistică

5. Liviu Rusu, Eseu despre creaţia artistică. contribuţie la o estetică dinamică

6. D.D. Roşca, Existenţa tragică. Încercare de sinteză filosofică

I. Statutul esteticii

Deşi simţul comun ne spune că *Estetica* are o vechime considerabilă, totuşi, oricine este somat să răspundă la întrebarea: când s-a născut Estetica, drept disciplină teoretică având un*obiect* propriu de cercetare, metode specifice de analiză, un *sistem categorial* aparte şi o *problematică* anumită, va răspunde aproape fără să ezite că actul de naştere şi botez este dat de apariţia în 1750 a cărţii lui Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) intitulată *Aesthetica.* Următorul citat este semnificativ: *Estetica,* arată autorul german, pe urmele lui Leibniz şi Wolff, ca teorie a artelor libere, ca logică a capacităţii de cunoaştere, ca artă a gândirii frumoase şi ca artă a cunoaşterii intuitive, analogă cu cea raţională *este ştiinţa cunoaşterii senzoriale* (s.n). Se admite, de asemenea, că Baumgarten este cel ce a conferit, *demnitate* domeniului, calificat de ordin ,,inferior" al *cunoaşterii senzoriale.* Conştient, el însuşi, de acest fapt, Baumgarten remarca: ..,"Ştiinţei noastre [Estetica] i se poate obiecta că e sub demnitatea filosofilor, şi, că produsele simţurilor, fanteziile, fabulele şi agitaţiile pasiunilor sunt sub orizontul filosofic. Răspund: Filosoful e un om printre oameni, într-adevăr, el nu consideră a-i fi străină o parte atât de întinsă a cunoaşterii omeneşti". În fapt, în raţionalistul secol al XVIII-lea, Baumgarten era după cum semnalează K. E. Gilbert şi H. Kuhn în *A. History of Esthetics,* (1953, ed. rom. 1972) un adept al proceselor lente ale raţiunii. Raţiunea îi arată că există un tip de ordine şi perfecţiune specifice şi vrednic de respect, şi, de asemenea, un câmp separat, în poezie şi cele de aceeaşi factură; că această ordine şi perfecţiune sunt poate mai puţin strălucite decât virtuţile raţiunii, dar că sunt *sui generis*, că ele impun a fi interpretate de către o disciplină independentă, că ele pot fi legate metodic într-un tot logic care e îndreptăţit să aibă un domeniu independent în cadrul comunităţii generale a filosofiei. În acest context, distingând între ,,cunoaşterea superioară" adică, facultatea gândirii clare şi distincte şi ,,cunoaşterea inferioară", adică, ,,tărâmul imaginaţiei care se referă la lucrurile individuale, unice, Baumgarten defineşte frumosul ca fiind *perfecţiunea fenomenală.* Este o definiţie demnă de a fi remarcată şi aceasta cu atât mai mult cu cât ea este însoţită de două observaţii extrem de pertinente: a) artele au un material unic, non intelectual şi b) artele au o perfecţiune ireductibilă, deşi paralelă, la perfecţiunea raţională.

Pentru a scoate cât mai pregnant în evidenţă principalele poziţii formulate, în ultimele două secole, cu privire la statutul esteticii ca disciplină filosofică matură, ne vom opri asupra următorilor autori: Hegel, Nicolai Hartmann, Tudor Vianu, Roman Ingarden, G. Călinescu şi Ion Ianoşi.

Semnalăm doar ideile principale, rămânând ca, analiza adâncită a acestor texte să fie făcută la seminarii. Hegel a fost ales, în primul rând pentru că a exprimat foarte clar opţiunea sa pentru Frumos ca obiect al esteticii în binecunoscuţii termeni: obiectul [Esteticii] este întinsa *împărăţire a frumosului*; mai exact: domeniul ei este arta şi anume artele frumoase. De asemenea, Hegel a fost cel ce a propus două expresii care pot da *nume* esteticii.

Acestea sunt: *,,filosofia artei*" şi, mai precis, ,,*filosofia artelor frumoase".* În al doilea rând, Hegel, este cel care a şi dat nu numai o definiţie ,,întinsei împărăţii a frumosului" (*Frumosul este reprezentarea sensibilă a Ideii*) dar a şi concretizat-o pe aceasta în formele de evoluţie ale artei: *Simbolicul* (cu arta paradigmatică, *Arhitectura*); *clasicul* (cu arta exemplară, *Sculptura*);*Romanticul* (având drept arte reprezentative, *Pictura, Muzica* şi *Poezia).* În al treilea rând, opţiunea lui Hegel pentru excluderea din ,,ştiinţa frumosului"... a frumosului din natură, este o opţiune pe care se simt obligaţi, practic să o facă şi alţi esteticieni (de exemplu Tudor Vianu) dar din cu totul alte raţiuni metodologice. Oricum, estetica lui Hegel, solidară, în primul rând, cu postulatele sistemului său de filosofie, conţine câteva idei prezente în chiar partea introductivă a *Prelegerilor de estetică*: a) frumosul şi înfăţişările acestuia în artă sunt demne de a fi studiate ştiinţific; b) tratarea filosofică nu este, aşa cum se crede adeseori, incapabilă să cunoască esenţa artelor frumoase; de asemenea, c) nu există o cezură între cunoaşterea ştiinţifică şi tratarea filosofică: cele două sunt, în fond, două sfere sinonime; d) dacă mersul dezvoltării artistice este cel de la simbolic la clasic şi apoi, la romantic, acea cu anume accentuare a *Ideii* şi a *Abstractului* în fazele finale, atunci rezultă că ,,arta va muri".

Pentru Nicolai Hartmann *estetica este un mod de cunoaştere: ,,*o estetică nu se scrie nici pentru cel care creează frumosul, nici pentru cel care-l contemplă, ci, exclusiv pentru omul de cugetare". Prin urmare, ca mod de cunoaştere ,,şi anume cu tendinţa autentică de a deveni o ştiinţă", estetica are drept obiect, ţinuta pur contemplativă", iar *frumosul* va fi considerat obiectul universal al esteticii. De asemenea, estetica în înţelesul ei major există numai pentru cel ce ia *atitudine filosofică;* ea nu poate exista în acest anume înţeles pentru cel ce are doar*atitudine estetică*. Atitudinea estetică este atitudinea celui care contemplă şi creează artistic, pe când atitudinea esteticianului este atitudinea filosofului care îşi ia drept obiect al său însuşi atitudinea de dăruire, contemplare şi cea de creaţie.

În gândirea estetică românească, Tudor Vianu afirmă explicit următoarele idei despre obiectul acestei discipline teoretice: a) estetica este ştiinţa frumosului artistic; b) pentru că, între frumuseţea artei şi frumosul din natură există o completă eterogenie, este rezonabil să considerăm doar frumosul artistic drept obiect unic al esteticii; c) frumosul natural pare a fi un element dat, pe când frumosul artistic este un *produs, o operă;* d) frumosul natural

este infinit, pe când frumosul artistic este limitat; întreaga natură este frumoasă; nu la fel stau lucrurile în ceea ce priveşte arta: ,,o operă de artă este un popas de frumuseţe într-o lume urâtă sau indiferentă; c) interesul pe care îl deşteaptă în noi natura frumoasă - ne arată Vianu în*Estetica* sa - este un interes ce se alimentează din izvoare extra-estetice, ca de pildă, sentimentul vitalităţii" (,,dacă natura ne apare ca frumoasă, aceasta nu derivă din motive estetice, ci, din puterea naturii de a ne întări şi înviora, puterii ei de a modifica favorabil sentimentul cenesteziei noastre"); f) în fapt, până la urmă frumuseţile naturii sunt asimilate artei şi noi judecăm natura după *criterii* pe care le-au dobândit în contactul nemijlocit cu operele de artă.

În timp ce Vianu apreciază că estetica are un obiect clar delimitat şi limitabil şi în timp ce este încrezător în faptul că, în ultimă instanţă, estetica este o disciplină normativă, G. Călinescu, din contră, aduce câteva argumente împotriva esteticii ca disciplină ştiinţifică şi filosofică. Pentru cel ce şi-a intitulat totuşi cartea dedicată acestei problematici *Principii de estetică* (1939) a) ,,estetica este ... o disciplină ciudată care nu-şi cunoaşte obiectul" şi b) estetica nu are metode specifice de abordare şi analiză a fenomenelor numite ,,estetice" sau ,,poetice". Argumentul în acest al doilea caz este, în esenţă următorul: o ştiinţă are metode, şi, ca atare, dă reguli, ea normează acţiunea; or, arată Călinescu, în acest caz, ,,dacă s-ar descoperi norma de producere a capodoperei totul ar fi redus la industrie". Apar câteva consecinţe dintr-un asemenea punct de vedere. Prima: esteticile filosofice tradiţionale, sistematice neglijează, în ultimă instanţă, să cerceteze fenomenul viu şi dinamic al artei. Ele sunt mai degrabă perspective apriorice, şi, ca atare, nu dau seama de experienţa artistică şi estetică propriu-zisă. A doua: semnificaţia termenilor estetici şi a judecăţilor estetice nu este una descriptivă sau cognitivă, ci, doar una emoţională. În acest sens Călinescu se întreabă dacă există un criteriu pentru a stabili diferenţa dintre componenta psihologică (efectivă) a reacţiei de gust şi dimensiunea estetică a acesteia. A treia consecinţă: dacă nu putem şti *ce* este esteticul, atunci putem totuşi şti *cum* anume anumite obiecte sunt estetice sau poetice. Prin urmare, legitimitatea teoretică incontestabilă are un ,,*curs de poezie*" şi nu o estetică apriorică, speculativă.

Pe de altă parte Roman Ingarden abordând întreaga problematică a esteticii din unghi fenomenologic va evita dintru început să legitimeze, aşa cum am văzut în cazul precedent, numai o perspectivă psihologică sau numai una particulară de tipul ,,cursului de poezie". Depăşind din start dihotomia estetică ,,obiectivă" - estetica ,,subiectivă", Ingarden ca şi Mikel Dufrenne de altfel va considera că aceste două concepte corelative, cel de *obiect estetic* şi cel de *experienţă estetică* însumează, în fapt, întreaga problematică a unei estetici filosofice. Explicit Ingarden afirmă că estetica trebuie să fie o disciplină filosofică care nu numai că este în postura de a le completa pe celelalte discipline de acelaşi rang dar va şi ,,obţine din partea lor completări practice şi metodologice". Mai precis: mai cu seamă pentru clarificarea problemelor privind modul de existenţă şi structura operei de artă, estetica are nevoie de

ajutor din partea ontologiei generale şi a teoriei valorii. De asemenea, Ingarden insistă asupra faptului că accentuarea acestui adevăr, că estetica ,,se cuvine" să fie o disciplină filosofică nu trebuie interpretat ca fiind o respingere a ,,esteticii empirice", întrucât şi psihologia comparamentului artistic şi a trăirii estetice şi sociologia curentelor şi modelor artistice, au o problematică particulară pe deplin justificată şi scopuri ştiinţifice precis conturate. ,,Numai încercările de *a înlocui* estetica filosofică prin aceste cercetări empirice ,,trebuie respinse". Rezultă că, dacă punctul de plecare îl constituie în cazul esteticii filosofice, analiza întâlnirii dintre subiectul trăirii cu un obiect, îndeosebi cu o operă de artă, atunci, se poate admite că, în elaborarea conceptelor sale de bază, estetica filosofică este *independentă* faţă de estetica empirică. Astfel, dacă sunt delimitate precis cele două tipuri de estetică atunci estetica filosofică va cuprinde anumite domenii distincte de cercetare, ca, de exemplu: a) ontologia operelor de artă; b) ontologia obiectului estetic ca o concretizare estetică a unei opere de artă; c) fenomenologia actului de creaţie; d) relaţia dintre stilul operei şi valoarea operei; e) studiul estetic al valorii în conexiune nemijlocită cu trăirea estetică; f) fenomenologia trăirii estetice şi constituirea obiectului estetic; g) teoria şi critica evaluării; h) teoria sensului şi a funcţiilor artei în legătură cu viaţa oamenilor.

Am ales în postura de poziţie sintetică un text al lui Ion Ianoşi din *Estetica* sa (1998). Într-un fel interogaţiile cu privire la obiect şi metode sau referitoare la problematică specifică şi categorii, din textele precedente îşi găsesc aici un răspuns cumpănit, mereu atent la măsuri şi criterii de evaluare. Formula găsită este aceea a esteticii - disciplină simultan filosofică şi ştiinţifică - având *două obiecte* (*Frumosul* şi *arta*) şi respectiv două metodologii.

1. Hegel*, Estetica este filosofia artei*

Aceste prelegeri sunt dedicate *esteticii*; obiectul ei este întinsa *împărăţie a frumosului*; mai exact: domeniul ei este arta, şi anume artele frumoase.

Bineînţeles, numele de *estetică* la drept vorbind nu se potriveşte întocmai acestui obiect. Deoarece ,,estetică" înseamnă mai precis ştiinţa simţurilor, a *perceperii*; cu acest înţeles a luat naştere ea ca ştiinţă nouă - sau, mai curând, ca ceva ce urma abia să devină o disciplină filozofică - în şcoala lui Wolf, pe timpul când în Germania obiectele de artă erau privite ţinându-se seama de sentimentele pe care ele trebuiau să le trezească, ca, de exemplu, sentimentul agreabilului, al admiraţiei, al fricii, al milei etc. Dată fiind nepotrivirea sau, mai propriu, caracterul superficial al acestui nume, unii au încercat să făurească alte nume, de exemplu numele de *calistică*. Cu toate acestea, şi termenul acesta se dovedeşte a fi nesatisfăcător, căci ştiinţa care se înţelege prin el nu tratează despre frumos în general, ci numai despre frumosul *artistic*. Din acest motiv, noi voim să rămânem la numele de ,,estetică", deoarece ca simplu nume ne este indiferent, şi-n afară de aceasta el a pătruns între timp atât de

mult în limbajul curent, încât ca nume el poate fi păstrat. Totuşi, adevărata expresie care poate servi de nume ştiinţei noastre este: ,,*filozofia artei*" şi, mai exact, ,,*filozofia artelor frumoase".*

I. Prin aceşti termeni însă, noi excludem de îndată din ştiinţa *frumosului artistic, frumosul din natură*. O astfel de limitare a obiectului nostru poate apărea, pe de o parte, ca fiind o determinare arbitrară, după cum, pe de altă parte, orice ştiinţă are dreptul să-şi delimiteze după voie cuprinsul său. Limitarea esteticii la frumosul artistic nu trebuie însă luată în înţelesul acesta. Fără îndoială, în viaţa de toate zilele suntem obişnuiţi să vorbim de culoare *frumoasă*, de un cer *frumos*, de un fluviu *frumos*, despre flori *frumoase*, animale *frumoase* şi, mai mult însă, despre oameni *frumoşi*, totuşi - deşi nu vrem să ne angajăm în dezbaterea privitoare la întrebarea în ce măsură este voie să fie atribuită cu bună dreptate calitatea de frumuseţe unor astfel de obiecte şi, în general în felul acesta frumosul din natură să fie aşezat alături de frumosul artei - împotriva acestui fapt se poate deja afirma că frumosul arte stă mai sus decât natura. Deoarece frumuseţea artistică e frumuseţea născută şi renăscută din spirit şi cu cât spiritul şi producţiile lui sunt superioare naturii şi fenomenelor ei, tot pe atât este şi frumosul artei superior frumuseţii naturii. Da! formal considerat, un prost capriciu - dintre acelea care, desigur, îi trec prin cap omului - e superior unui produs oarecare al naturii, căci într-un astfel de capriciu spiritualitatea şi libertatea sunt totdeauna prezente. Evident, după conţinut, soarele, de exemplu, se înfăţişează ca un moment absolut necesar, în timp ce o toană stranie dispare ea fiind întâmplătoare şi trecătoare. Dar, considerată pentru sine, o existenţă a naturii, cum este soarele, este indiferentă, nu e liberă în sine şi conştientă de sine, iar considerând-o în legătura sa necesară cu altceva n-o privim pentru sine, şi deci n-o considerăm ca fiind frumoasă.

Dar, spunând că spiritul în general şi frumosul lui artistic sunt superioare frumosului din natură, fără îndoială n-am stabilit încă nimic, deoarece superior este un termen cu totul neprecis, care situează încă frumosul din natură şi frumosul artei unul lângă altul în domeniul reprezentării, indicând numai o diferenţă cantitativă şi, prin aceasta, exterioară. Superioritatea spiritului şi a frumosului său artistic faţă de natură nu e însă numai relativă, ci numai spiritul este ceea ce e veritabil, ceea ce cuprinde totul în sine, încât orice frumos nu este cu adevărat frumos decât întrucât participă la acest ce superior şi e generat prin acesta. În sensul acesta, frumosul din natură apare numai ca un reflex al frumosului aparţinător spiritului, ca un mod imperfect, necomplet, un mod de-a fi care, după substanţa sa, este conţinut în însuşi spiritul. - În afară de aceasta, limitarea la artele frumoase ne va apărea foarte naturală, deoarece, oricât s-ar vorbi de frumuseţile naturii - la antici s-a vorbit mai puţin decât la noi - încă nimănui nu i-a venit ideea de a degaja criteriul frumuseţii lucrurilor naturale şi de a elabora o ştiinţă, o expunere sistematică a acestor frumuseţi. A fost reţinut, fără îndoială, criteriul utilităţii, şi a fost elaborată o ştiinţă a lucrurilor naturale utilizabile contra bolilor, o *materia medica*, o descriere a mineralelor, a produselor chimice, a

plantelor şi a animalelor folositoare pentru vindecarea bolilor, dar, din punctul de vedere al frumuseţii, tărâmul naturii n-a fost încă examinat şi apreciat. Când e vorba despre frumuseţea naturii, prea ne simţim poposind în nedefinit şi lipsit de criteriu şi, din această cauză, o astfel de cercetare ar prezenta prea puţin interes. [...]

În ce priveşte obiecţia că operele artelor frumoase s-ar sustrage tratării ştiinţifice prin gândire fiindcă ele şi-ar avea originea în imaginaţia lipsită de reguli şi în elementul afectiv şi fiindcă ele, în număr şi diversitate de necuprins cu vederea, şi-ar manifesta efectele numai asupra senzaţiei şi imaginaţiei, această obiecţie şi încurcătură produsă de ea par a mai avea şi acum greutate. Deoarece, frumosul artei se înfăţişează de fapt, într-o formă ce se opune explicit gândirii, formă pe care aceasta, pentru a opera în modul ce-i este propriu, se vede nevoită s-o distrugă. Această reprezentare are legătură cu părerea că realitatea în general, viaţa naturii şi a spiritului, ar fi desfigurată şi omorâtă, că ea, în loc să ne fie apropiată de către gândirea conceptuală, este chiar îndepărtată, încât omul, voind să cuprindă prin gândire, ca mijloc, ceea ce e viu, mai curând face ca însuşi acest scop să moară. Nu e cazul să vorbim aici despre acest lucru într-un chip care să epuizeze chestiunea, ci numai să indicăm punctul de vedere din care ar urma să fie înfăptuită înlăturarea acestei dificultăţi sau imposibilităţi şi stângăcii. Atâta se va recunoaşte doar că spiritul e capabil să se considere pe sine însuşi, să posede despre sine însuşi şi despre tot ce ia naştere din el o conştiinţă, şi anume o conştiinţă gânditoare căci tocmai gândirea constituie natura esenţială şi cea mai intimă a spiritului. În această conştiinţă cugetătoare asupra ei însuşi şi asupra produselor sale - oricâtă libertate şi arbitrar ar cuprinde de altfel acestea - spiritul, când este adevărat în ea, se comportă conform naturii sale esenţiale. Dar arta şi operele ei, ca unele ce au luat naştere din spirit fiind create de el, sunt ele însele de natură spirituală, deşi plăsmuirea lor îmbracă aparenţa sensibilităţii şi infiltrează în sensibil spiritul. Sub acest raport, arta stă mai aproape de spirit şi de gândirea lui decât stă natura pur exterioară şi lipsită de spirit; în produsele artei spirituale are de-a face numai cu ceea ce este al său. Şi cu toate că operele de artă nu sunt cugetări şi concepte, ci sunt dezvoltare a conceptului din sine însuşi, sunt înstrăinarea lui în direcţia sensibilului, puterea spiritului cugetător rezidă în faptul de a nu se cuprinde oarecum numai pe sine însuşi în forma ce-i este proprie, anume ca gândire, ei, de asemenea, să se recunoască pe sine în înstrăinarea sa ca senzaţie şi sensibilitate, să se înţeleagă pe sine în al său altceva, transformând în cugetări ceea ce e a fost înstrăinat şi reîntorcându-se astfel la sine. Iar în cursul acestei îndeletniciri cu al său altceva spiritul cugetător nu-şi devine necredincios sieşi încât aici să uite de sine şi să renunţe la sine, şi nici nu este atât de neputincios încât să nu poată cuprinde ceea ce este deosebit de el, ci se cuprinde pe sine şi conturul său. Fiindcă conceptul e universalul care se menţine pe sine în particularizările sale îşi extinde puterea peste sine şi peste al său altceva, astfel el este şi puterea şi activitatea care suprimă iarăşi înstrăinarea spre care a purces. În felul acesta, şi opera de artă, în care gândul se înstrăinează pe sine însuşi, aparţine sferei gândirii conceptuale, iar spiritul, supunând-o cercetării ştiinţifice, nu-şi satisface decât nevoia naturii

sale celei mai proprii. Căci, gândirea fiind esenţa şi conceptul spiritului, în cele din urmă acesta este mulţumit numai când a pătruns toate produsele activităţii sale tot cu gândirea, pe care în chipul acesta, abia atunci le face să fie ale sale. Foarte departe de a fi cea mai înaltă formă a spiritului arta însă îşi primeşte, cum vom vedea şi mai precis, abia în ştiinţă preţuirea autentică.

Tot astfel arta nu se refuză considerării ei filosofice din cauza unui arbitru lipsit de reguli [ce i-ar fi propriu]. Căci, aşa cum am indicat deja, sarcina ei veritabilă este aceea de a înfăţişa conştiinţei cele mai înalte interese ale spiritului. DE aici reiese nemijlocit cu privire la conţinut că artele frumoase nu pot divaga, cedând unei imaginaţii sălbatice şi lipsite de frână, fiindcă aceste interese spirituale stabilesc pentru conţinutul lor puncte de reper determinate, oricât de variate şi de inepuizabile ar fi formele şi plăsmuirile artei. Acelaşi lucru e valabil şi pentru formele înseşi. Nici acestea nu sunt lăsate pe seama simplei întâmplări. Nu orice plăsmuire este capabilă să fie expresie şi înfăţişare a menţionatelor interese, să le incorporeze în sine şi să le reda, ci un conţinut determinat îşi determină forma care i se potriveşte.

Şi în privinţa aceasta suntem deci în stare să ne orientăm raţional în masa în aparenţă de necuprins a operelor şi formelor artistice.

Prin urmare, în felul acesta am indicat acum, în primul rând, conţinutul ştiinţei noastre, conţinut la care vrem să ne limităm; şi am văzut că artele frumoase nici nu sunt nedemne de a fi studiate ştiinţific, şi nici tratarea filozofică nu este incapabilă să cunoască esenţa artelor frumoase.

2. Nicolai Hartmann, *Estetica este un mod de cunoaştere*

O estetică nu se scrie nici pentru cel care creează frumosul, nici pentru cel care-l contemplă, ci exclusiv pentru omul de cugetare, căruia atitudinea de creaţie şi de contemplare estetică îi apare ca o enigmă. Pe cel cufundat în contemplare, gândul nu poate decât să-l tulbure, pe artist îl indispune şi îl irită - cel puţin atunci când gândul caută să pătrundă ce fac ei în definitiv, şi care este obiectul lor. Pe amândoi, gândul îi smulge din atitudinea lor vizionară, deşi impresia enigmaticului nu se află departe nici de ei, ba face parte integrantă din atitudinea lor. La amândoi, atitudinea aceasta este de la sine înţeleasă; ei au conştiinţa unei necesităţi interne şi nu se înşeală în această privinţă. Dar ei o primesc cu devoţiune, ca pe un dar al cerului, şi modul acesta de a o primi este esenţial atitudinii lor.

Filosoful pleacă de acolo unde cei doi lasă minunea care îi încearcă în voia puterilor adâncului şi ale inconştientului. El merge pe urmele enigmei, analizează. În analiză însă, el suspendă atitudinea de dăruire şi pură viziune. Estetica este numai pentru cel care ia atitudine filosofică.

Invers, atitudinea de dăruire şi pură viziune suspendă, la rândul ei, pe cea filosofică. Sau cel puţin o prejudiciază. Estetica este un mod de cunoaştere, şi anume cu tendinţa autentică de a deveni o ştiinţă. Iar obiectul acestei ştiinţe este acea dăruire de sine, acea ţinută pur contemplativă. Este adevărat, nu aceasta singură, ci în aceeaşi măsură obiectul spre care ea se îndreaptă, frumosul - totuşi, în acelaşi timp şi ea. De unde urmează că dăruirea estetică este fundamental alta decât a cunoştinţei filosofice care se îndreaptă spre ea luând-o ca obiect. Atitudinea estetică în genere nu însemnează atitudinea esteticianului. Cea dintâi este şi rămâne atitudinea celui care contemplă şi creează artistic, pe când cea din urmă este atitudinea filosofului.

Nici una, nici cealaltă nu este de la sine înţeleasă. Excluderea lor reciprocă, dacă ea ar fi totală, ar trebui să facă imposibilă munca de cugetare a esteticianului. În adevăr, acesta trebuie să fie capabil de atitudine artistică, căci el nu poate ajunge la cunoaşterea ei decât realizând-o el însuşi. Pe lângă aceasta, la gânditori cu totul remarcabili întâlnim convingerea inversă. Schelling este cel care voia să facă din intuiţia estetică organul filosofiei. Romantismul german visa la o identitate a ,,filosofiei şi poeziei"; Friedrich Schlegel şi Novalis, de pildă. Ultimul concepea pe filosof ca un ,,mag", capabil să pună în acţiune ,,organul universal", după voia sa, şi să trezească magic la viaţă o lume, aşa cum şi-i doreşte. Concepţia aceasta este împrumutată fără îndoială din activitatea poetului. Pe de altă parte, numai ochiul artistului părea capabil să pătrundă în secretele naturii şi ale vieţii spiritului. Se părea aşa, întrucât aceeaşi fiinţă primordială de care avem conştiinţă în eu, se credea că poate fi recunoscută în spatele tuturor lucrurilor şi ale întregii lumi. De formula aceasta, în fond antropomorfică, a lumii, depindea identificarea celor două atitudini, în sine cu totul eterogene. Şi abia cu suspendarea conştientă a ei, care intervine deja la Hegel, a ieşit din nou la lumină cît e de mare opoziţia dintre actul artistic şi cel de cunoaştere, între viziunea care se dăruieşte obiectului şi munca de analiză, a gândului.

Tot atât de puţin de la sine înţeleasă apare distingerea actelor văzută din partea cealaltă. De la începuturile esteticii propriu-zise, în secolul al XVIII-lea, s-a păstrat neclintită prejudecata tacită că această disciplină filosofică trebuie să poată instrui, să poată spune ceva esenţial celui care contemplă frumosul, ba chiar artistului productiv. Aşa trebuia să pară, atâta timp cât se vedea în contemplarea estetică un fel de cunoaştere, chiar dacă alta decât cea raţională. Era timpul când se credea că tot astfel logica, abia, urmează să înveţe pe gânditor să gândească. Şi totuşi, aici raportul este încă mult mai complicat. Logica poate cel puţin să indice gândirii, când greşeşte, greşelile

ei, contribuind astfel practic, în mod indirect, la consecvenţa ei. Ceva asemănător nu intră pentru estetica decât în chip cu totul secundar şi grosolan în considerare. Aşa cum logica stabileşte numai retrospectiv, ce legi are de observat o gândire consecventă, şi numai astfel poate ajunge la un sistem al consecvenţei interne, tot aşa - şi însă mai mult - estetica; şi chiar aceasta numai în măsura în care poate fi vorba în genere într-însa de descoperirea legilor frumosului.

Estetica ia ca presupoziţie a sa obiectul frumos, şi tot astfel, actul de sesizare, împreună cu modul caracteristic de intuiţie, cu sensibilitatea valorii şi dăruirea interioară; ba ea mai presupune, în plus, actul şi mai uimitor al creaţiei artistice, şi anume ambele fără a avea pretenţia de a putea extrage şi elabora legitatea lor, într-un mod fie şi numai apropiat de cel în care logica îşi stabileşte legile de legătură ale gândirii. Dar tocmai de aceea, ea nu poate face pentru contemplaţia estetică ceea ce face logica pentru gândire.

2.1. *Legile frumosului şi cunoaşterea lor*

Se adaugă aici încă o altă deosebire. Legile logicii sunt generale, ele variază numai puţin cu domeniul obiectelor. Acelea ale frumosului sunt specializate în grad înalt, ele sunt în fond pentru fiece obiect altele. Asta înseamnă că ele sunt legi individuale. Dincolo de ele există, firește, şi legi generale, legi aşadar care privesc, parte toate obiectele estetice, poate cel puţin clase întregi dintr-însele. Şi pe acestea, estetica poate încerca totuşi, în anumite limite, să le sesizeze. În ce măsură reuşeşte aceasta, rămâne cu totul altă întrebare, şi în această privinţă prea sus nu ne este îngăduit să ne avântăm cu speranţele noastre. Dar tocmai aceste legi generate sunt numai condiţii prealabile, poate categoriale, sau totuşi în alt chip constitutive. Esenţa frumosului, în specificitatea sa de conţinut cu valoare particular estetică, nu stă într-însele, ci în legitatea particulară a obiectului dat în singularitatea lui.

Legitatea aceasta particulară scapă însă principal oricărei analize filosofice. Ea nu poate fi sesizată cu mijloacele cunoaşterii. Stă în esenţa ei ca ea să rămână ascunsă şi să fie simţită doar ca prezenţă şi constrângere, dar să nu fie sesizată obiectiv.

Nici artistul creator nu o surprinde. El creează, firește, potrivit ei, dar nu o dezvăluie, şi de aceea nici nu o exprimă. El nici nu o poate exprima, căci nici el nu posedă o cunoştinţă despre ea. Mai puţin încă o posedă cel care contemplă şi intuieşte. El este desigur stăpânit de ea, dar numai ca de un mister pe care nu îl poate limpezi; în ce îl priveşte, el nu o sesizează. El poate în anumite cazuri, firește, să descifreze în ce măsură ea stăpâneşte opera cu adevărat, sau invers, în măsură opera este pătrunsă de trăsături extraestetice, adică în ce măsură ea nu este reuşită. Caracterul structural al legii însă scapă chiar atunci cunoaşterii sale.

Nu există o conştiinţă propriu-zisă a legilor frumosului. Pare să stea în esenţa lor ca ele să rămână ascunse conştiinţei, alcătuind doar misterul unui plan de spate, cu totul ascuns.

Acesta este temeiul pentru care estetica poate, fără îndoială, să ne spună în principiu ce este frumosul, poate de asemenea să precizeze speciile şi treptele lui, odată cu presupoziţiile lui generale, dar ea nu ne poate învăţa practic ce este frumos, sau de ce tocmai forma aceasta particulară a unei plăsmuiri este frumoasă. Reflecţia estetică are în toate împrejurările un caracter suplimentar. Ea poate interveni, după ce s-a produs intuirea estetică şi ecoul imediat al plăcerii frumosului, dar ea nu trebuie neapărat să le urmeze; şi dacă intervine, ea greu adaugă plăcerii, ca atare, ceva în plus. În această privinţă, ea poate realiza mai puţin încă decât studiul artelor (*Kunstwissenschaft*), care poate cel puţin atrage atenţia asupra unor laturi neluate în seamă într-o operă de artă, făcând-o accesibilă conştiinţei care o sesiza inadecvat. Şi mai puţin încă poate ea da directive artistului. În anumite limite, ea poate desigur să-l înveţe a recunoaşte ceea ce este artistic cu neputinţă şi să păzească arta de rătăciri. Dar a indica în chip pozitiv, ce trebuie şi cum trebuie să plăsmuiască, nu stă nici pe departe în marginile posibilităţilor ei.

Toate teoriile care au mers în direcţia aceasta, şi toate speranţele nemărturisite de felul acesta, care atât de lesne se leagă de străduinţa filosofică a esteticii, s-au dovedit de mult zadarnice. Dacă vrem să ne punem cu seriozitate problema frumosului, în viaţă şi în arte, trebuie să renunţăm de la început şi odată pentru totdeauna la pretenţii de felul acesta.

Ca încheiere trebuie să mai spunem însă ceva în privinţa aceasta. Există o prejudecată de un fel şi mai radical, cu privire la raportul dintre artă şi filosofie în genere. Potrivit ei, intuiţia artistică nu este decât o treaptă premergătoare a înţelegerii ştiinţifice şi conceptuale. Filosofia hegeliană, cu succesiunea treptelor ,,spiritului absolut", a sprijinit această opinie: numai pe treapta conceptului, ideea ajunge la deplină ,,fiinţare pentru sine", adică la adevărata cunoştinţă de sine însuşi. Dacă astăzi cu greu găseşti pe cineva care să susţină această metafizică a spiritului, totuşi este foarte răspândită părerea că arta este o formă de sesizare, în care apartenenţa simţurilor subzistă ca un moment de inadecvaţie.

Că în felul acesta ,,esteticul" în sens specific, adică elementul senzorial în percepţia artistică, este fundamental nesocotit - în timp ce tocmai caracteristica intuitiv senzorială îşi dovedeşte în artă predominanţa asupra conceptului -, nu mai are nevoie de vreun cuvânt în plus. Greşeala mai nefastă constă însă în părerea că sesizarea estetică (intuiţia) s-ar afla pe aceeaşi linie cu sesizarea proprie cunoaşterii. Pe această cale se greşeşte fundamental esenţa ei. Estetica mai veche a târât după ea destul timp această greşeală. La Alexander Baumgarten e vorba încă

exclusiv de o modalitate a cogniţiunii, şi el însuşi Schopenhauer, în estetica sa platonizantă, a ideilor, nu scapă de schema cunoaşterii, deşi el refuză conştient caracterul ei raţional.

Natural, există anumite momente ale cunoaşterii care sunt conţinute în viziunea estetică. Chiar percepţia sensibilă pe care ea se reazemă aduce asemenea momente cu sine, fiindcă percepţia este în primă linie o treaptă în sesizarea obiectului. Dar aceste momente nu constituie caracteristica viziunii (*Schau*), ele rămân într-însa momente subordonate. Ceea ce face caracteristica viziunii nu este de loc atins printr-însele. Lucrul acesta îl poate pune în lumină numai o analiză mai aprofundată. Căci aici intervin ca momente acte de un cu totul alt fel decât actele de sesizare, momentele de valorificare (proprii aşa-numitei judecăţi a gustului), al atracţiei şi înlănţuirii de către obiect, al dăruirii de sine, al plăcerii şi al respingerii. Chiar intuiţia însăşi capătă aici un alt caracter decât în domeniul teoretic. Tocmai fiindcă ea este cu totul departe de pura privire sensibilă. Iar treptele mai înalte ale viziunii nu mai sunt doar sesizare receptivă, ci vădesc o latură de creaţie productivă, cum nu posedă şi nu este îngăduit să posede raportul de cunoaştere. Arta nu este o continuare a cunoaşterii. Şi nici viziunea celui care contemplă nu este ceva de felul acesta.

Nici estetica, în ce priveşte, nu este o continuare a artei. Ea nu este o treaptă cumva supraordonată, în care ar trebui sau ar putea să se prefacă arta. Aceasta tot atât de puţin cât este psihologia ţinta poeziei, sau anatomia ţinta plasticii. Dorinţa lor este, într-un anume sens, tocmai inversă. Estetica încearcă să dezvăluie misterul care, în arte, este păstrat în tot chipul. Ea caută să analizeze actul viziunii şi al desfătării estetice, act care nu se poate desfăşura decât atâta timp cât nu este descompus şi cât rămâne netulburat de gând. Ea face obiect din ceea ce în acest act nu este şi nu poate deveni obiect, din actul însuşi. De aceea obiectul artistic şi este pentru ea altceva, un obiect al gândirii şi al cercetării, ceea ce pentru viziunea estetică el nu poate fi. Aici se află temeiul pentru care atitudinea esteticianului nu este o atitudine estetică, astfel încât dacă ea poate desigur să îi urmeze, să îi succeadă, ea nu poate însă să i se integreze, cu atât mai puţin să o preceadă sau să i se subordoneze.

3. *Tudor Vianu, Estetica este ştiinţa frumosului artistic*

Estetica este ştiinţa frumosului artistic. Această precizare este cu atât mai importantă cu cât aproape de-a lungul întregii dezvoltări a doctrinelor de estetică, obiectul ştiinţei noastre era întrevăzut deopotrivă în frumosul artistic, cât şi în frumosul natural. Cel din urmă nu părea a fi decât modelul mai frust şi mai imperfect al celui dintâi; după cum acesta era considerat a fi replica mai desăvârşită şi mai pură a celui din urmă. Chiar un estetician ca Hegel, care înţelegea să-şi menţină speculaţia sa în domeniul exclusiv al artei, nu putea să se împiedice de a recunoaşte anticipaţia ei în frumuseţea naturii. ,,Obiectul ştiinţei despre care tratăm, scrie el, este frumosul în artă. Frumosul

în natură nu ocupă un loc decât ca primă formă a frumosului... Necesitatea frumosului în artă decurge din imperfecţiunile realităţii". [...]

3.1. *Problemele esteticii*

Precizând că obiectul esteticii este frumosul artistic, am întrebuinţat un termen general care ascunde o multiplicitate de probleme despre natura cărora trebuie acum să ne lămurim. Frumosul artistic este, în primul rând, una din valorile culturii omeneşti, alături de valoarea economică şi teoretică, politică, morală şi religioasă. Printre cele dintâi preocupări ale unui sistem de estetică stă şi definiţia valorii estetice, în sine însăşi şi în raport cu celelalte valori cu care se întruneşte în unitatea culturii. Aceasta va fi şi chestiunea în faţa căreia ne vom opri, îndată ce vom fi încercat răspunsul feluritelor întrebări relative la obiectul şi metoda ştiinţei noastre.

Dar, valoarea estetică se întrupează într-un anumit bun tangibil, care este opera de artă şi care poate fi descris în însuşirile particulare ale structurii lui. Ce este opera de artă, care sunt momentele care o realizează, este a doua întrebare pe care va trebui s-o considerăm. Opera de artă este apoi produsul unei anumite activităţi creatoare şi produce la rândul ei o serie de reacţii subiective în sufletul aceluia care ia contact cu ea. Creaţia artistică şi sentimentele puse în mişcare de artă sunt, aşadar, alte două probleme esenţiale într-o cercetare ca aceea întreprinsă în paginile de faţă. Din împătritul trunchi al acestor probleme se va ramifica multiplicitatea consideraţiilor care întocmesc laolaltă sistemul esteticii.

3.2. *Metodele esteticii. Valoarea normelor în estetică*

Cele patru probleme ale esteticii reclamă pentru a fi soluţionate utilizarea unui material propriu şi a unor metode adecuate. În ce fel circumscriem materialul pe care urmează să-l analizăm şi din ce puncte de vedere îl vom considera, sunt întrebări care trebuiesc lămurite din capul locului. Preocuparea de a stabili graniţele între care se vor mişca observaţiile esteticii este cu toate acestea destul de recentă în estetică. Înainte de mijlocul veacului al XVIII-lea, estetica părea a nu cunoaşte decât un singur tip de artă, o singură regiune a dezvoltării ei istorice, pe care o aborda din singurul punct de vedere normativ.

Estetica este pentru noi o disciplină normativă, în înţelesul că nu se poate mulţumi numai cu descrierea operei de artă şi a felului în care decurge procesul creaţiei şi al contemplaţiei. Ea nu se poate restrânge nici la explicaţia lor, prin punerea în lumină a raţiunii lor de a fi şi a împrejurărilor lor genetice. Estetica adaugă acestor *constatări* o seamă de *prescripţii* relative la felul în care *trebuie* să se constituie opera de artă şi să se dezvolte creaţia artistului

şi contemplaţia amatorului. Chiar când aceste prescripţii nu sunt formulate în chip expres, ele nu rămân mai puţin învăluite şi implicate în afirmaţiile esteticii. Împrejurarea că în câmpul esteticii explicarea se poate întruni cu normalizarea provine din faptul fundamental, asupra căruia lucrarea de faţă va reveni necontenit, că arta este o realitate istorică, supusă mobilităţii şi condiţionărilor vieţii în societate, dar în acelaşi timp, privită ca o simplă întocmire estetică, o unitate autonomă, superioară mişcării şi relativismului istoric şi determinată de singurele norme imanente. Din aceeaşi pricină, ni s-a arătat mai sus că tendinţa modernă de a explica poate atenua, dar nu înlătura cu totul preocuparea de a normaliza.

Recunoaşterea caracterului normativ al esteticii, de la sine înţeleasă în mişcarea mai veche a ştiinţei noastre, a întâmpinat însă numeroase obstacole în vremea din urmă. S-a afirmat anume că, dacă estetica doreşte să ajungă la rezultatele importante pe care le-au atins alte ştiinţe ale spiritului, dar mai cu seamă ştiinţele naturii, ea trebuie să renunţe la orice operaţie de normalizare, mulţumindu-se să constate realitatea faptelor. Vechea estetică normativă se închidea singură într-un impas, pornind de la un concept normativ al frumosului şi artei sub care adevărul lucrurilor se găsea de fapt ascuns. În loc de a întreba faptele, pentru ca pe calea metodei inductive să ajungă la adevăruri generale cu privire la natura frumosului şi artei, estetica normativă impunea cu anticipaţie o noţiune a acestora, care nu putea fi decât falsă sau parţială. Pentru a remedia aceste neajunsuri, un cercetător ca Gustav Theodor Fechner a propus metoda unei estetici pornind de *jos în sus*, de la observaţia directă a faptelor şi de la acea tratare inductivă a lor, care a asigurat succesul celorlalte ştiinţe.

Acceptarea normelor ar presupune, însă, un neajuns şi pentru artistul creator. Creaţia nu implică oare un regim de libertate, incompatibil cu constrângerea pe care normele o exercită? Epocile care au crezut cu tărie în norme au produs artişti pedanţi, lipsiţi de avânt şi fantezie, sau au stânjenit pe adevăraţii creatori, care au trebuit să se smulgă de sub puterea lor. Oricât de puternică va fi fost norma celor trei unităţi în clasicismul francez, Corneille a ştiut s-o nesocotească atunci când a fost nevoie. Începând cu Imm Kant, geniul artistic a fost mereu conceput ca o putere a naturii, lucrând cu o spontaneitate pe care conduita, în raport cu normele, nu poate decât s-o altereze. Şi din acest punct de vedere se cuvine, aşadar, ca estetica să renunţe la toate acele prescripţii normative care sunt sau inutile, sau primejdioase.

Când în sfârşit prescripţia normativă se adresează atitudinii noastre în faţa artei, spontaneitatea acesteia se găseşte de asemeni alterată. Lipsită de spontaneitate, contemplaţia artistică nu mai are nici o valoare. Contemplaţia artistică este în adevăr o acţiune de valorificare, valorificarea unui obiect ca operă de artă. Singura valorificare valabilă este, însă, aceea *autonomă*, operată, adică după motive strict personale. Valorificarea în raport

cu normele este de tip *eteoronomic*, adică după motive impuse de altcineva. A spune, deci, că preţuieşti un obiect ca operă de artă, pentru că satisface anumite norme, este ca şi cum ai spune că îţi place un parfum pentru că el este pe gustul unui semen de-al tău. R. Müller-Freienfels distinge odată între*trăirea* unei valori şi *preţuirea* ei. Normalizarea impusă contemplaţiei ar atrage un conflict insolvabil între trăirea şi preţuirea valorii. Dar, spontaneitatea contemplaţiei trebuie menţinută cu orice preţ şi pentru alte motive. Plăcerea care o însoţeşte nu poate decât să slăbească îndată ce facem contemplaţia să ocolească prin conştiinţa intelectuală a normelor. În sfârşit, adevărata intenţie a operei nu se poate lumina decât în reacţiunea spontană a conştiinţei. Tot ce turbură această spontaneitate face conştiinţa contemplatorului şovăitoare şi nesigură. În acelaşi fel se socoteşte că instinctul, prin spontaneitatea lui, ne călăuzeşte în acţiunile hotărâtoare ale vieţii mai bine decât pot face indicaţiile inteligenţei.

Atâtea obiecţii au slăbit în estetica modernă metoda normativă. Dintre marile sisteme de estetică ale epocii noastre numai acela al lui Volkelt rezervă o parte formulării de norme. Cât despre Th. Lipps, el afirmă că norma nu este decât o altă formă a constatării încheiate. ,,Trebuie să ştim mai întâi ce este frumosul, pentru a stabili apoi cum trebuie el să fie". Dar, o normă care nu este anticipativă nu mai este de fapt o normă. O normă a *posteriori* este o noţiune contradictorie. Norma nu poate fi decât anticipativă şi trebuie să rămână aşa. Pentru cazul special al esteticii, utilitatea ei rezultă din faptul că ea coincide cu însuşi actul de delimitare al obiectului ştiinţei. Orice estetică trebuie să debuteze cu recunoaşterea obiectelor pe care le vom numi opere de artă şi pe care urmează să le studiem. A le recunoaşte din capul locului înseamnă a le recomanda. Un act analog de delimitare a obiectului întreprind şi celelalte ştiinţe, chiar ştiinţele naturale, de pildă zoologia care, mai înainte de a începe cercetările sale, trebuie să definească mai întâi ce este un animal. Numai că actul delimitării nu dobândeşte în ştiinţele naturii un caracter normativ, de vreme ce acestea se ocupă de realităţi în afară de preţuirea noastră şi care nu se înlănţuiesc în vederea unui scop, pe când tocmai acesta este cazul esteticii. Putem, astfel, spune ce *este* un animal, dar nu ceea ce *trebuie* el să fie. Nu putem defini, însă, frumosul artistic fără a nu arăta ce trebuie el să devină pentru artistul care îl creează sau pentru amatorul care îl realizează subiectiv. A defini o valoare, cum este aceea realizată în opera de artă, înseamnă neapărat a o recomanda. Căci, valoarea artistică este ţinta către care se îndreaptă năzuinţa creatoare a artistului şi aceea pe care urmăreşte s-o realizeze contemplaţia adecuată a amatorului.

Valoarea artistică este din ambele aceste puncte de vedere reprezentarea unui scop. Este imposibil, însă, să definim un scop, fără ca în acelaşi timp să nu-l propunem. De altfel, nu numai estetica, dar şi logica şi morala se găsesc în situaţia de a debuta prin definiţia normalizatoare a obiectului lor, a adevărului şi binelui. Lipsite de

această concepţie călăuzitoare şi de metoda pe care ele o implică, toate aceste discipline filozofice îşi pierd caracterul propriu şi autonomia lor, transformându-se în capitole speciale ale psihologiei sau sociologiei.

Nu se poate apoi să înlocuim acţiunea de normalizare printr-o inducţie operată asupra faptelor, aşa cum o dorea Fechner. Căci, dacă nu vom şti ce este frumosul mai înainte de a proceda la examinarea faptelor, cum vom putea distinge printre acestea din urmă pe acelea cu adevărat frumoase, din materia cărora să se poată construi noţiunea generală a frumuseţii? Observaţia şi experimentarea în estetică trebuiesc totdeauna conduse de o anumită concepţie asupra frumosului, în lipsa căreia ele ar ameninţa să rătăcească. Dar, această concepţie călăuzitoare nu poate fi câştigată decât pe calea normalizării. S-ar părea, totuşi, că estetica ar găsi un material de fapte clasate şi recunoscute în istoria artelor, încât cu privire la ele ar deveni inutilă orice concepţie conducătoare. În realitate, însă, istoria artelor este şi ea construită totdeauna în raport cu un gust al timpului şi, prin urmare, cu anumite vederi normative în funcţiune. Astfel, goticul nu juca nici un rol în istoria artei mai înainte ca gustul romanic să-l fi impus. Barocul se bucură de o preţuire şi de un loc cu totul deosebit în istoriile artei datorite autorilor italieni sau germani. Pentru italieni, barocul este aspectul decadent în care sfârşeşte Renaşterea. Pentru germani, el înseamnă o nouă viaţă a dinamismului gotic, învingător după lunga opresiune în care Renaşterea îl ţinuse. Shakespeare era un autor barbar pentru gustul francez al veacului al XVIII-lea. Ronsard ajunsese un poet necunoscut până când n-a fost din nou valorificat prin fapta lui Sainte-Beuve şi preferinţa romanticilor. Nu numai, aşadar, că istoria artei nu dă esteticii un material de fapte clasice, prin selecţiune istorică, dar mai degrabă faptele pe care ea le reţine şi sistemul în care le introduce sunt stabilite după anumite norme anticipative.

Nu este apoi deloc adevărat că artiştii ar resimţi ca o constrângere de nesuferit toate normele artistice, ci numai pe unele de un caracter particular, istoric sau tehnic. Normele generale ale artei se specializează în practica istorică a artei. Numai aceste forme speciale ale lor trezesc uneori protestul artiştilor. Astfel, norma unităţii îşi poate asuma modalitatea particulară a unităţii de timp, loc şi acţiune în drama clasică. Au existat poeţi dramatici în revoltă faţă de ,,cele trei unităţi", dar nu faţă de orice prescripţie a unităţii. N-au existat niciodată artişti care să prefere incoerenţa sau arbitrariul. Departe de a-l oprima, acceptarea conştientă a normelor eliberează pe artist, punându-l de acord cu legea intimă a creaţiei în el.

4. Roman Ingarden, *Estetica filosofică şi problemele ei fundamentale*

I. Estetica trebuie să fie definită, corespunzător cu domeniul ei de cercetare, prin contactul, întâlnirea, ,,la rencontre" dintre subiectul trăirii cu un obiect, îndeosebi cu o operă de artă, care reprezintă punctul de pornire pentru desfăşurarea trăirii estetice şi legat de asta pentru constituirea unui obiect estetic. Analiza acestei întâlniri deschide drumul spre clarificarea tuturor fenomenelor şi structurilor de bază mai importante pentru estetică şi permite precizarea noţiunilor esenţiale corespunzătoare. De asemenea, ea conferă domeniului esteticii o unitate interioară şi face posibilă evitarea concepţiilor unilaterale ale aşa-numitei estetici ,,obiective", respectiv ,,subiective".

II. Ca să poată clarifica noţiunile de bază şi drept urmare să poată oferi o viziune asupra relaţiilor existenţiale fundamentale şi dependenţelor dintre trăiri, obiecte (opere de artă) şi valori, estetica trebuie să fie o disciplină filozofică care, nu numai că le completează pe celelalte discipline filozofice într-un mod esenţial, ci şi obţine din partea lor completări practice şi metodologice. Mai cu seamă pentru clarificarea problemelor privind modul de existenţă şi structura operei de artă, ea are nevoie de ajutor din partea ontologiei generale şi a teoriei valorii.

III. Personal sunt convins că metoda fenomenologică de cercetare a fenomenelor estetice a adus până acum rezultate preţioase şi că aplicarea ei deschide perspective bune rezultatelor cercetării viitoare. Nu pretind însă pentru această metodă nici un fel de exclusivitate. Fiecare cercetător trebuie să-şi aleagă modalitatea de studiu şi problemele de bază care îi stau cel mai aproape. Pretenţia ca o anumită metodă să predomine duce, de obicei, la unilateralitate şi la prejudecăţi care se cer evitate. Dar admiţând în principiu diversele metode şi puncte de pornire ale cercetării, trebuie totodată să se întreprindă încercări de dobândire a unei înţelegeri reciproce privitoare la aceste probleme, precum şi o echivalare a rezultatelor eventual divergente.

IV. Accentuarea faptului că estetica se cuvine să fie o disciplină filozofică nu trebuie interpretat în sensul respingerii cercetărilor empirice, întreprinse în ultimii ani sub numele de ,,estetică empirică". Atât studiile pur descriptive cât şi cele cu caracter istoric în domeniul diverselor arte, precum şi aşa-numita ,,ştiinţă generală a artelor", apoi psihologia comportamentului artistic creator, psihologia trăirii estetice, sociologia relaţiei cu operele de artă şi sociologia curentelor şi modelor artistice, toate acestea nu trebuie contestate nici în problematica lor pe deplin justificată şi nici în scopurile lor ştiinţifice. Întrucât toate pot furniza rezultate interesante esteticii filozofice. Numai încercările de *a înlocui* estetica filozofică prin aceste cercetări empirice, încercări care se mai manifestă uneori, pentru că există tendinţa de a i se nega rolul şi sarcinile, trebuie respinse. După părerea mea, estetica filozofică este indispensabilă atât pentru clarificarea unor realităţi şi noţiuni de bază cât şi pentru înţelegerea şi interpretarea rezultatelor obţinute pe alte căi.

V. Estetica filozofică furnizează studiilor de estetică ,,empirică" numeroase noţiuni şi legi esenţiale clarificate, care nu pot fi descoperite pe cale pur empirică şi inductivă. Totodată, îi dezvăluie esteticii empirice liniile directoare ale propriilor ei cercetări şi-i explicitează ceea ce este aşa-zis implicit şi confuz. În acest sens construieşte baza teoretică a aşa-numitei ,,estetici empirice" şi altor discipline care se ocupă de probleme înrudite.

VI. Elaborarea concepţiilor sale de bază, estetica filozofică este independentă faţă de estetica empirică. În anumite cazuri particulare, a căror tratare presupune o bună cunoaştere a materialului concret în domeniul artei, ea poate utiliza sfaturile esteticii empirice. În ciuda utilităţii unei anumite colaborări între cele două tipuri de estetici, precisa lor delimitare reciprocă este deosebit de importantă, mai cu seamă în ce priveşte deosebirea sensului problematicii lor şi a metodei de cercetare.

VII. Estetica filozofică cuprinde următoarele domenii distincte de cercetare:

1. Ontologia operelor de artă şi anume: a) teoria filozofică generală a construcţiei şi modului de existenţă al operei de artă în general; b) ontologia operelor aparţinând diverselor arte (pictură, arhitectură, opera de artă literară etc.).
2. Ontologia obiectului estetic ca o concretizare estetică a unei opere de artă.
3. Fenomenologia comportamentului artistic creator.
4. Problema stilului operei de artă şi relaţia acestuia cu valoarea operei.
5. Studiul estetic al valorii (valori artistice şi valori estetice, fundarea lor în opera de artă şi constituirea lor în trăirea estetică).
6. Fenomenologia trăirii estetice şi constituirea obiectului estetic.
7. Teoria cunoaşterii operelor de artă, a obiectelor estetice şi, mai ales, a valorii estetice (critica evaluării).
8. Teoria sensului şi funcţiilor artei (respectiv a obiectelor estetice) în viaţa oamenilor. (Metafizica artei?).

Toate aceste grupuri de probleme se află în diferite relaţii unele cu celelalte şi nu trebuie tratate cu totul izolat de alte grupuri de probleme. Pe asta se întemeiază unitatea de sistem a esteticii filozofice.

4.1. *Privire asupra problemelor actuale ale esteticii fenomenologice*

În cărţile mele, *Das literarische Kunstwerk* şi *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst,* am dovedit structura stratificată şi *quasi*-temporală, cu diversele ei variante, a operelor în fiecare artă separat. Împotriva acestei concepţii nu s-au ridicat obiecţii serioase. Dimpotrivă, o serie de autori, ca de pildă Nicolai Hartmann, René Wellek,

Wolfgang Kayser, Mikel Dufrenne, se referă la ea în mod limpede iar alţii, cum ar fi Susanne Lauger (*Feeling and Form*) sau Emil Steiger (*Grundbegriffe der Poetik*), este lesne de observat că întreprind analiza operei de artă parcă în conformitate cu schema straturilor acesteia. Aşadar, se poate presupune că trăsăturile principale ale concepţiei mele pot fi considerate ca acceptate şi pot fi folosite pentru cercetarea altor probleme ce ni se deschid în faţă. Nici deosebirea, relevată de mine, dintre fundamentul fizic al operei de artă, opera însăşi şi concretizarea acesteia, constituită prin intermediul subiectului trăirii estetice (adică subiectul estetic) nu s-a lovit de o opoziţie de principiu din partea cititorilor mei. M. Heidegger şi E. Gilson au propus o interpretare conform căreia între fundamentul fizic şi opera de artă n-ar exista nici o deosebire. Se poate însă demonstra că această interpretare duce la contradicţii. N.

Hartmann admite această deosebire dar o concepe ca pe o deosebire între straturi, de parcă fundamentul fizic al operei de artă ar fi unul din straturile ei de bază. Dar aceasta duce la o modificare a noţiunii de strat în opera de artă, face să i se atribuie ceea ce evident nu-i aparţine, de pildă cerneala tipografică şi hârtia pe care este tipărită o carte. În felul acesta ar trebui să se considere că există tot atâţia *Faust* de Goethe câte exemplare din acest poem au fost tipărite până acum. În afară de asta, în cadrul unei opere de artă straturile ar avea o diversitate ciudată în ce priveşte modul lor de existenţă: aşa-zisul strat de bază - după opinia mea, fundamentul fizic al operei - ar exista în mod real, pe când celelalte ,,straturi", de pildă al unui poem sau tablou (ceea ce, strict vorbind ar constitui respectiva operă), ar avea doar o existenţă eteronomă, intenţională. Ceea ce este inacceptabil. Aşadar consider aceste chestiuni elucidate şi nu mai sunt necesare noi discuţii pe această temă.

Dacă se admite că există o deosebire între opera de artă şi concretizările ei estetice, atunci pare îndreptăţit să se opună valorile artistice valorilor estetice. Primele - dacă în genere or fi existând - aparţin operei de artă şi constau mai ales în anumite înzestrări ale acesteia sau ale componentelor ei. Respectivele înzestrări pe de o parte acţionează asupra receptorului stârnindu-i trăirea estetică, pe de alta creează baza necesară constituirii în obiectul estetic a valorilor lui estetice. Baza o făuresc anumite selecţii de calităţi estetic valoroase, dependente constitutiv tocmai de valorile artistice ale operei şi antrenând după sine apariţia concretă, fenomenală a valorii estetice, determină calitativ în mod adecvat. Ceea ce s-ar mai cere elaborat în legătură cu constituirea valorii estetice este - în primul rând - o listă exhaustivă a tipurilor de bază ale valorilor artistice precum şi a nonvalorilor. Acestora să li se adauge tipurile de bază ale proprietăţilor armăturii operei de artă, neutră din punctul de vedere al valorii, de care depinde prezenţa acestor valori, respectiv nonvalori în operă. În paralel ar trebui să se stabilească tipurile de bază posibile ale valorilor estetice şi selecţiile de calităţi estetic valoroase, reprezentând baza constitutivă pentru apariţia într-un obiect estetic dat a valorii estetice. Deocamdată o asemenea listă completă şi satisfăcătoare

lipseşte, existând numai un grupaj temporar şi provizoriu [...]. În această privinţă se cere întreprinsă o muncă foarte migăloasă de cercetări analitice care să permită sesizarea cu deplina lor concreteţe a diferitelor calităţi şi precizarea sensului lor univoc. Dar munca cea mai dificilă care urmează a fi făcută constă în a stabili ce fel de calităţi estetic valoroase pot apărea în cuprinsul unuia şi aceluiaşi obiect estetic, care postulează coapariţia cu ele a altora, şi - în sfârşit - care se exclud reciproc sau, în cazul unei coapariţii admisă ontologic, duc la ivirea unor calităţi noi, disonante, cu valoare calitativă negativă. Când toate acestea vor fi elucidate, când vom şti care anume calităţi îşi pretind reciproc apariţia simultană într-unul şi acelaşi obiect estetic, şi când totodată se va vedea că sunt posibile numeroase asemenea selecţii de calităţi estetic valoroase care să-şi pretindă reciproc coapariţia, atunci vom dispune de selecţii de calităţi estetic valoroase stabilite, care ivindu-se într-un obiect estetic vor antrena după ele apariţia unei valori estetice determinate calitativ. Iată singura cale pentru a putea stabili valoarea operei de artă şi a concretizării acesteia într-un mod fundamentat şi cât se poate de precis. Atunci nu s-ar pune în mod general şi vag numai întrebări pur formale cu privire la condiţiile indispensabile şi suficiente de apariţie a valorilor estetice în obiectul estetic, respectiv în opera de artă care îl fundamentează, ci aceste întrebări ar fi adaptate la existenţa concretă a valorilor estetice precum şi a calităţilor estetice care se află la baza lor. Ulterior, s-ar putea analiza ce fel de modificări sunt posibile în existenţa calităţilor estetic relevante atunci când o valoare se menţine sau dimpotrivă ce consecinţe are dispariţia acesteia. Dacă s-ar lua în considerare şi diferitele modificări posibile în cadrul trăirii estetice în a cărei desfăşurare este dat respectivul obiect estetic cu valorile sale bine determinate, atunci pe baza unor materiale concrete s-ar putea pune întrebarea cu privire la condiţiile de apariţie ale unei valori estetice anumite, care ar putea ţine parţial de opera de artă corespunzătoare şi parţial de trăirea estetică. Cu aceasta s-ar face primii paşi în direcţia elaborării teoriei şi criticii evaluării estetice.

Generalităţile vagi ale tratării subiectiv sceptice de până acum a evaluării estetice ar face loc cercetării cazurilor izolate determinate concret, în care ar fi dinainte stabilit despre ce fel de valori ale unui obiect estetic este vorba, şi în ce fel este el structurat; referitor la o operă de artă în ce fel este determinată iar în privinţa trăirii estetice în ce fel se desfăşoară. Prin prelucrarea unei multitudini de cazuri tipice s-ar obţine un material concret care ar reprezenta baza teoretică a criticii de artă.

Deosebirea dintre valorile artistice şi valorile estetice are drept consecinţă faptul că se cer deosebite două tipuri ale evaluării: 1. evaluarea a însăşi operei de artă în ce priveşte valorile ei artistice şi 2. evaluarea obiectului estetic în ce priveşte valorile sale estetice. Este limpede că operaţiunile de cunoaştere şi în genere compor-tamentul subiectului care precedează la evaluare, trebuie să difere în primul caz faţă de al doilea. În cel de al doilea, evaluarea rezultă din desfăşurarea unei trăiri estetice complicate, conţinând numeroşi factori eterogeni, în vreme

ce în primul caz trăirea evaluării este cu mult mai simplă şi se desfăşoară într-un mod mai previzibil. De aceea este în mult mai mică măsură expusă primejdiilor ,,lipsei de obiectivitate" de diverse feluri, decât evaluarea obiectelor estetice după valorile lor estetice, în care joacă un rol deosebit numeroşi factori emoţionali mai puţin apţi pentru cunoaştere. Cu aceasta dificultăţile stabilirii unor linii directoare generale ale ,,obiectivităţii" evaluării se restrâng faţă de situaţia actuală, când problema evaluării este tratată într-un mod foarte general şi ca atare şi foarte vag, fără măcar să existe preocuparea de a delimita în mod clar domeniul valorilor artistice şi estetice de alte tipuri de valori, de exemplu de cele etice.

5. G. Călinescu, *Dificultăţi în definirea obiectului esteticii*

Estetica este o disciplină, sau mai bine zis, un program de preocupări, care s-a născut, inconştient sau nu, din nevoia simţită de o întinsă clasă de intelectuali de a vindeca lipsa sensibilităţii artistice prin judecăţi aşa-zise *obiective*, adică în fond străine de fenomenul substanţial al emoţiei. Lipsa de bucurie artistică este un caz mult mai des decât s-ar crede şi foarte mulţi indivizi dintre cei mai inteligenţi citesc cărţi pentru scopuri străine de plăcerea estetică, precum ar fi dorinţa de a se informa, satisfacţia de a găsi în ficţiune întâmplări asemănătoare cu cele din viaţa lor, sau mai ales judecăţi şi prejudecăţi asupra vieţii. Aceşti indivizi, incapabili de a se pronunţa asupra valorii artistice a unei opere, simt o mare uşurare când printr-un raţionament sau prin însuşirea părerilor unor critici ajung la încredinţarea că se află în faţa unei opere valoroase. Atunci se produce o adevărată bucurie, care însă nu e bucuria estetică, ci o bucurie psihologică, anume bucuria de a fi scăpat de incertitudine. Ba, chiar sunt indivizi, mai rari, nu-i vorbă, care pe calea convingerii ajung să aibă şi emoţie estetică şi să trăiască apoi foarte bine opera pe care n-o puteau simţi direct.

Din această frigiditate s-a născut, aşadar, Estetica, ca propunere de a studia *ştiinţific* opera de artă. Însă, care sunt caracterele ştiinţei? O ştiinţă ia fiinţă atunci când se descoperă un fenomen nou sau, mai corect, când apare un nou unghi de vedere care face ca un grup de fenomene să nu-şi mai explice suficient relaţiile prin ştiinţele vechi.

Emoţia artistică e un fapt sufletesc, deci s-ar putea cerceta la Psihologie. Însă, esteticianul pretinde că există un aspect al unor emoţii care le autonomizează, făcând ca emoţia artistică să depăşească emoţia curat psihologică. Prin urmare, o ştiinţă strict nouă începe cu *definirea* fenomenului, ceea ce înseamnă că acest fenomen există nu ca un accident, ci într-un grup de fenomene asemănătoare constituind o clasă.

Definiţia se face prin arătarea genului proxim, adică a sferei imediat mai largi care intră ca notă în conţinutul noii noţiuni, şi a diferenţei specifice care îndreptăţeşte autonomia acestei discipline. Odată definit obiectul, urmează să

se stabilească metodele de cercetare şi, în sfârşit, se încearcă a se stabili între fenomene raporturi necesare, adică legi.

Se pune întrebarea: există un fenomen autonom estetic, căruia să i se aplice metode speciale de cercetare care să conducă la legi? Operele de artă au întâi de toate un aspect fizic: cartea, tabloul, statuia sunt obiecte. Este de prisos a mai dovedi că discriminarea între lumea fizică a obiectelor şi artă e necesară, întrucât oricine îşi dă seama că artistic nu e propriu-zis obiectul, ci sentimentul pe care obiectul îl deşteaptă în noi. Va să zică, rămâne lămurit că un grup de realităţi fizice sau procese fizice (muzica, dansul) merită să se elibereze din domeniul fizicului şi să intre în acela al psihologicului, constituind acolo o clasă aparte. Dar, se pune întrebarea, dacă acum acest grup e îndreptăţit să iasă şi de aici şi să-şi capete desăvârşita autonomie. Piersica pe care o mănânc îmi produce plăcere, muntele pe care îl privesc îmi produce plăcere, poezia pe care o ascult îmi produce plăcere. De ce oare aceste plăceri ar fi atât de eterogene, încât una din ele, cea stârnită de audiţia poemului, să ceară neapărat constituirea unei ştiinţe nouă? Guyau, într-adevăr, nu s-a sfiit să pună la temelia complexei emoţiuni artistice o curată senzaţie de vitalitate. Cei mai mulţi esteticieni însă au observat, nu fără dreptate, o notă particulară emoţiei artistice: aceea de a fi deşteptată numai de *opere*, adică de produse ale geniului. Asta înseamnă că arta presupune o organizare specială a lumii fizice de către om. Însă, aceasta e industria. Atunci ni se fac distincţiuni mai subtile. Industria este utilitară, arta e gratuită. O scurtă analiză dovedeşte numaidecât neîndreptăţirea definiţiunii. Utilitatea nu e o notă care să facă să înceteze emoţiunea artistică, de vreme ce foarte multe opere de artă au şi un folos şi, în general, artele s-au desfăcut din industrii. Biserica Trei-Ierarhi a fost ridicată cu scopuri religioase, dar stârneşte emoţiuni artistice. Între util şi frumos, ca produse ale industriei umane, nu este decât o deosebire de atitudine din partea noastră. De la unul la altul trecem prin schimbarea atitudinii de valoare. Copilul care linge o acadea în chip de cocoş, trece succesiv de la plăcerea fiziologică la plăcerea artistică şi e mâhnit când pentru satisfacerea celei dintâi, mai imperioase, a fost silit să distrugă pe cea de a doua.

Dacă rămâne, deci, un adevăr câştigat că arta e o expresie a umanităţii, distingerea prin criteriile utilităţii şi gratuităţii este şubredă. Atunci s-a încercat o autonomizare pe căi mai îndrăzneţe care şi-a găsit chiar la noi reprezentanţi dârji. Este foarte firesc ca o naţie tânără, cu puţină experienţă artistică, să încerce a avea certitudinea valorilor pe calea mijlocită a*ştiinţei*. Naţiile care cultivă Estetica sunt şi acelea mai lipsite de simţ artistic. Germania are esteticieni, Franţa are critici, Italia are şi ea mai mult esteticieni, dar aceasta e o urmare a unei confuzii ieşite din excesiva experienţă artistică ajunsă la saţiu. Chiar Franţa începe să piardă criticii şi să capete esteticieni.

Modalitatea prin care esteticienii români au încercat să autonomizeze fenomenele artistice se poate rezuma cu vorbele *teoria capodoperei*. D-l Mihail Dragomirescu, întâi, şi după el d-l Tudor Vianu, cu aparat mai erudit, dar ducând în fond la rezultatele celui dintâi, fac din capodoperă obiectul propriu al Esteticei, care nu s-ar ocupa cu poezia lui Bolintineanu, ori cu aceea a lui Alecsandri, ci cu poezia lui Eminescu, şi nu cu toată poezia lui, ci numai cu aceea izbutită.

Cât e de falsă această teorie vede oricine. Capodopera nu există obiectiv, ca un lucru asupra căruia se pot emite judecăţi universale, ci e o stare de spirit a unor indivizi, un sentiment particular de valoare. Fără să cădem câtuşi de puţin în relativismul care a putut duce pe d-l E. Lovinescu din alt punct de vedere la teoria mutaţiei valorilor literare, este hotărât că ajungem la denumirea de capodoperă a unei opere numai pe calea anchetei. Ceea ce pentru unul este capodoperă, pentru altul reprezintă un scandal. Ieri se deplângeau opere care azi sunt socotite capodopere. Lipseşte în câmpul artei acel consimţământ la percepţie care face soliditatea ştiinţelor. Oricât de relativă ar fi senzaţia, dacă cuiva i se pare că afară e cald şi altuia că e frig, avem în termometre un instrument de obiectivare şi de control. Însă, care este mijlocul de a afla graniţa între operă şi capodoperă în mod obiectiv, nimeni nu ne spune. Judecata estetică se întemeiază pe impresia mea, care scapă de restrângerea particularului prin consimţirea altora, şi e o pseudojudecată care se poate formula aşa: sentimentul de valoare stăpâneşte acum conştiinţa mea. Putem să avem empiric sentimentul că o operă este capodoperă, dar certitudinea, adică consimţământul general cu care se începe orice ştiinţă, niciodată. Încât, pusă pe această bază, Estetica devine disciplina ciudată care nu-şi cunoaşte obiectul. Şi de fapt, capodopera nici nu există decât ca o denominaţiune practică a entuziasmului nostru. Structural, între opera de valoare parţială şi capodoperă nu e decât o deosebire de intensitate. Acelaşi proces de organizare, aceeaşi intenţie se regăsesc şi într-o parte şi în alta. Ar fi curios ca *Luceafărul* lui Eminescu să formeze obiectul Esteticei, ca disciplină autonomă, iar *Epigonii* să rămână un simplu document psihologic.

Am zis că ceea ce alcătuieşte o temelie a solidităţii ştiinţei e metoda, şi esteticianul pune mari nădejdi în probabilitatea de a descoperi nişte procedee prin care să ajungem la convingeri chiar în absenţa impresiei. El ar dori să stabilească *normele* producerii capodoperei, să facă din Estetică o ştiinţă normativă preceptistică. E şi aici o iluzie şi un joc de cuvinte. În ştiinţe, obiectul e real, consimţit de toţi, şi metodele nu sunt decât mijloace potrivite obiectului spre a ajunge mai cu uşurinţă la adevărul de formulat în legi. În Estetică, obiectul însuşi este incert şi metoda ar avea rostul să ne ajute să-l descoperim. În privinţa asta, sunt două ipoteze care se pot gândi: se poate găsi o metodă de a determina capodopera, ceea ce este totuna cu stabilirea mijloacelor de a produce capodopera; şi nu se poate găsi.

Dacă s-ar găsi norma capodoperei, atunci s-ar întâmpla un lucru înspăimântător, vrednic de laboratoarele vechilor alchimişti. S-ar produce o dezvoltare de apocalips, fiindcă arta însăşi ar dispărea. Când am şti cum se face o poezie genială, toţi am deveni mari poeţi şi arta s-ar preface în industrie.

Dacă norma nu se poate descoperi, suntem în neputinţă de a determina obiectul însuşi al Esteticei, cu alte cuvinte rămânem cu ştiinţa ruinată înainte de a fi ridicat-o. Într-un chip sau altul, Estetica este o ştiinţă care nu există. De aici nu urmează numaidecât că preocupările estetice, adică acelea având un raport cu arta, sunt superflui. Orice observare a fenomenelor artistice în producerea lor şi în efectul lor asupra conştiinţelor este instructivă. Se poate alcătui un corp foarte util, empiric util, de observaţii psihologice, sociologice, tehnice etc. asupra artelor, dar Estetica în înţelesul de studiu obiectiv al capodoperei nu va exista niciodată. Toate străduinţele esteticienilor sunt inutile speculaţiuni în jurul goalei noţiuni de artă şi orice estetică nu cuprinde mai mult decât întrebarea, dacă putem sau nu găsi criteriul frumosului, urmată de răspunsul negativ sau de prezumţiuni insuficiente. E adevărat că esteticienii încearcă apoi să clasifice fenomenele artistice sau să studieze formele, cu o oarecare pretenţie de metodă naturalistică. Însă, nu poţi clasifica, nici studia ceea ce n-ai definit. De altfel, cercetările acestea sunt reînvieri ale unor puncte de veche retorică şi dacă ele sunt îndreptăţite în cadrul unei arte a conducerii şi explicării frumosului, ele n-au ce căuta la estetician.

6. *Ion Ianoşi, Estetica - filosofie (ştiinţă, teorie globală) a frumosului şi/sau artei*

Esteticienii îşi recunosc identitatea de două secole şi un sfert. Ei s-au obişnuit între timp cu moderna denumire a domeniului lor. ,,*Estetica*" a ajuns un termen curent. Unii îl preferă ,,*filosofiei artei*", denumirea tradiţională a disciplinei; alţii îşi concep ,,esteticile" ca explicite ,,filosofii ale artei" (ale artei şi ale unor zone, eventual, ,,extraartistice"). Fapt este că epoca de glorie a esteticii, după ce Baumgarten îşi avansase respectiva propunere terminologică la mijlocul secolului al XVIII-lea, a corespuns unui larg şi înalt interes filosofic frumos şi pentru artă. În abundenţa ,,esteticilor" moderne vom recunoaşte, totuşi, un semn al calităţii lor schimbate. Avem în vedere transformarea componentelor unor filosofii atotcuprinzătoare în discipline particulare de-sine-stătătoare, eliberarea lor de sub tutela metafizicii şi treptata lor fundamentare ştiinţifică. Şi dacă acest proces nu s-a conturat încă prea lămurit în primele etape ale existenţei ,,esteticii", cu timpul el a devenit pronunţat şi neîndoielnic, prin împliniri precumpănitor lucide şi exacte.

6.1. *Două metodologii, două obiecte*

Între ele au pendulat, în fond, opţiunile disciplinei noastre, de la origini şi până în prezent. Preferinţele au fost de partea unor puncte de vedere ,,înalte" sau ,,adânci" sau ,,minuţioase", ,,sintetice" sau ,,analitice" sau ,,descriptive", mânuite de către ,,gânditori" sau ,,cercetători" - o cenzură logic tranşantă şi practic relativă, posibilă oricum doar în cadrul unui cuprinzător întreg, o cenzură care permite însă delimitarea, valabilă măcar în treacăt şi la modul convenţional, a unor optici mai accentuat ,,*filosofice*" sau mai pregnant ,,*ştiinţifice*". Gândite şi cercetate s-au cuvenit, la rândul lor, *frumosul şi arta*, domenii corelate şi distincte nu mai puţin decât metodele lor de investigare.

Invocăm nu întâmplător laturile celor două unităţi într-o atare succesiune, ci pentru a sugera relaţiile reciproce între polii subsistemelor. Căci dacă în artă vedem nucleul specializat şi concentrat al frumosului, adică al unui domeniu în planul preocupărilor noastre mai cuprinzător, dar implicat celor mai diverse funcţionalităţi, vom recunoaşte, corespunzător, şi simpatia marcată a meditaţiilor ample - pentru frumos, iar a studiilor minuţioase - pentru artă.

Efectele acestei duble afinităţi s-au constituit într-o ,,filosofie a frumosului" şi o ,,ştiinţă a artei". Dezvoltarea lor paralelă datează din antichitatea elină, de la opţiunile platoniană şi aristotelică - opţiuni până la un punct distincte şi opuse, dar atenuate de monumente ,,inverse" dinăuntrul fiecărei concepţii şi care au darul să se estompeze opoziţia lor exterioară. Adversitatea lor o reeditează însă, mai ascuţit, în antichitatea romană şi evul mediu latin, speculativismul prin spiritul său neoplatonic, şi poeticile, retoricile, stilisticile prin litera lor neoaristotelică.

Renunţând pentru moment la nuanţări, desprindem o destul de clară schimbare de accent de la o epocă la alta. Grecii meditează cu precădere asupra ideii de frumos şi asupra substanţei artistice; romanii analizează cu precădere formule şi tehnici expresive. Teologii medievali se preocupă iarăşi de valenţe imateriale şi metafizice. Renaşterea îşi potenţează, în schimb, interesul pentru realitatea naturală şi cea artistică, adică pentru structurile corelate ale artei cu ale lumii exterioare şi, respectiv pentru descrierea migăloasă a materialelor, procedeelor şi modelărilor artistice.

Le invocăm din nou deliberat împreună, frumosul şi arta, spre a sugera osmozele lor, implicate în însuşi procesul delimitării. Conştiinţa inseparabilităţii finale nu poate opri totuşi, pe parcurs, pornirile separatoare. Căci dacă poeticile neoclasicismului francez sau tratatele despre sculptură, pictură ori dramaturgice ale iluminismului englez, francez, ca şi celui german timpuriu au vădit, în prelungirea ,,liniei" aristotelic-renascentiste, o înclinaţie obiectuală şi metodologică pentru real, un real artistic care poate fi clar perceput şi descris - filosofia clasică şi cea romantică germană, dornice de ample sistematizări, inclusiv în plan estetic, au acordat în schimb preponderenţă idealului.

Max Bense distinge orientările ,,galileică" şi ,,hegeliană" ale esteticii; o distincţie care în parte se suprapune celei operate cu prilejul de faţă, între preocupările analitic-ştiinţific-informative şi cele sintetic-filosofic-speculative, dar numai în parte, deoarece, spre deosebire de majoritatea confraţilor săi speculativi, Hegel a reuşit să îngemăneze viziunea larg teoretică asupra idealului estetic cu o deosebit de precisă şi de profundă receptare şi analiză a practicii artistice reale, antice şi moderne, ianugurând o posibilă cale intermediară deosebit de fructuoasă.

6.2. *O ştiinţă filosofică*

Esteticienii contemporani sunt supuşi asaltului din două direcţii opuse, una exclusiv ,,artistică" şi alta excesiv ,,ştiinţifică". Prima nu crede în vreo altă aproximare a faptului de artă în afara celei ,,simpatetice", în care criticul se implică până la identificare în opera individuală, individual ,,retrăită" şi individual ,,recreată", cu mijloace artistice sau paraartistice. Estetica se dizolvă, astfel, într-un act critic de tip ,,impresionist", care de fapt urmăreşte dublura originală a unui prototip artistic original. Ne vom preocupa, cu acest prilej, mai mult de a doua direcţie, ale cărei amendamente au lărgit şi îmbogăţit mult câmpul de cercetare al esteticii, dar în acelaşi timp au şi subminat, câteodată, modalităţile de fiinţare ale esteticii, sau cel puţin ale unei anumite estetici, vreme îndelungată suprapusă disciplinei ca atare.

Este vorba de amintitele investigaţii pozitive, forând o arie restrânsă la o considerabilă adâncime. Antecedentele lor le descoperim încă în secolul trecut, în vremea transferului de interes către zonele artistice ,,de jos", studiate experimental, sau către o practică delimitată a creaţiei, privită istoric. Explozia particularizărilor scientizate caracterizează însă, cu deosebire, teoriile artei în secolul nostru. Folosim termenul la plural, deoarece pe măsura multiplicării metodelor şi obiectivelor de cercetare era inevitabil să se fi înmulţit şi efectele lor. Locul teoriei l-au luat teoriile asupra literaturii şi artei, domeniul în cauză semănând şi el unui evantai larg deschis şi cu razele din ce în ce mai îndepărtate unele de celelalte.

Şi dacă estetica de odinioară se reclamă unitară, încrezătoare fiind în gestul unificator, de la o vreme ea a păşit conştient pe calea pulverizărilor - în plan fiziologic, psihologic, sociologic, lingvistic, matematic ş.a.m.d. -, acumulând pe parcurs numeroase cunoştinţe indispensabile progresului ulterior. Asupra multiplelor planuri pluteşte însă o incertitudine: sunt oare toate aceste *ipostaze* ale esteticii - cu adevărat ipostaze ale esteticii? Câştigându-se enorm în zonele particulare, nu s-a pierdut, pentru o vreme, perspectiva generală ?!

Întrebarea (finală şi esenţială) nu poate fi ocolită: se justifică estetica altfel decât ca o disciplină prin excelenţa generală şi generalizatoare, la nivelul întregii arte, al tuturor frumuseţilor artistice şi, într-o anumită măsură, chiar

extraartistice? Este de conceput ea altfel decât ca o ,,filosofie a artei şi (sau) a frumosului", ca o ,,ştiinţă generală a artei şi (sau) a frumosului" ?!

Se cunosc încercările unui grup de esteticieni germani (Fiedler, Dessoir, Hamann, Utitz, Lützeler, Baeumler sau Perpeet) de a distinge ,,estetica" de ,,ştiinţa generală a artei". Şi ele au demonstrat că, pentru vremurile mai noi, doar sistematica speculativă este insuficientă şi se impune, corespunzător, o intensificare a studiului istorico-teoretic al operelor de artă concrete, ceea ce concordă tendinţei dominante a secolului, favorabilă particularizărilor în cunoştinţă de cauză. Totodată, aceste încercări nu au pus la îndoială caracterul general, explicit sau implicit filosofic, al nici unuia dintre cele două compartimente majore preconizate, inclusiv al studiului din urmă, mai la obiect. Ele s-au menţinut, ca atare, în interiorul esteticii propriu-zise, aşa cum s-a configurat ca în epoca modernă - chiar şi delimitând aspectul filosofic (*Aesthetik* sau *Kunstphilosophie*) de cel particular (*Kunstwissenschaft, Kunsthistorie; Literaturwissenschaft, Literaturhistorie, Musikwissenschaft, Musikhistorie* etc.).

În schimb, tocmai pornirea violent pozitivă, în sens de particularizatoare, analitică, exactă, delimitată ş.a.m.d., caracterizează, de obicei, şcolile lingvistico-logice (stilistice, semiotice, structuraliste, informaţionale, matematice); orientările psihologice (psihoanalitice, individual psihologice, psihofiziologice, psihoantropologizante); şi, până la un punct, şcolile sociologice (pe ramuri de activitate sau pe forme de conexiune cu publicul receptor) - cercetări care în mai mică măsură urmăresc o teorie generală asupra artei în totalitatea ei (la nivel filosofic sau global ştiinţific), şi mai degrabă avansează un număr de teorii distincte asupra mai multor obiecte sau mai multor activităţi artistice distincte. Sunt în afara oricăror îndoieli hotărâtoare îmbogăţiri obţinute prin această înmulţire a ariilor şi metodelor de cercetare. Dar oare ele s-au integrat esteticii propriu-zise sau unor discipline învecinate, şi nu cumva reprezintă - dincolo de valoarea lor proprie - doar premise ajutătoare, importante sau indispensabile, pentru înnoirea ulterioară a esteticii? În mod curent, obişnuim să asimilăm diversele teorii artistice ale secolului unor ,,estetici" complete. Vorbim adesea despre ,,estetica" lui Jung, sau Bachelard, sau Tînianov, sau Eco sau Barthes ş.a. Desemnarea lor prin acelaşi termen nu anulează, totuşi, deosebirile de fond, de vreme ce fiecare analizează în mod diferenţiat câte o zonă relativ limitată, şi nu anulează nici diferenţierile faţă de estetica filosofică, atâta timp cât mulţi dintre aceşti ,,analişti" sunt de obicei puţin interesaţi de statutul global propriu activităţilor artistice.

În susţinerea opiniei exprimate, am invoca şi atracţia reciprocă dintre particularizările teoretice pe ramuri, genuri, specii artistice, pe de o parte, şi cele bazate pe diferite puncte de vedere şi metode, pe de altă parte. Tricotomica specializare a gândirii despre artă, în profesiunea criticului (individuală), a teoreticianului de ramură (particulară) şi a esteticianului (generală), a fost de mult consemnată. Este însă interesant de remarcat că noile specializări,

obţinute din interferenţele teoriei artei cu metodele diferitelor ştiinţe (preocupată de expresia logică şi lingvistică, legiferarea matematică, de activitatea economică, progresul tehnic, organizarea socială sau substratul psihic), au preferat, de obicei, să se coroboreze inelului mijlociu al amintitului lanţ tricotomic. Folosindu-se anterior de ideea ,,particularizărilor", am prevăzut tocmai această spontană şi conştientă alianţă între particularele teorii ale artei (literare, plastice, muzicale) şi particularele metode contemporane (lingvistice, sociologice, psihologice) - alianţă de care nu pregetă, bineînţeles, să beneficieze atât criticul preocupat de individualizări cât şi esteticianul dornic de generalizări.

Într-un cuvânt, analiza matematică a formelor poetice fixe, descrierea structurală a straturilor unei opere plastice sau muzicale, descifrarea arhetipurilor mitice ale dramaturgiei sau dezbaterile asupra sociologiei romanului - deşi nuanţează critica fiecărui produs artistic în practic şi îmbogăţesc terenul sintezelor estetice în ansamblu, nu ţin strict de aceste îndeletniciri, ci se leagă preponderent de zona punţilor ,,intermediare". Motiv pentru care de aceste cercetări s-au şi ocupat cel mai frecvent teoreticieni, anume, ai literaturii, ai picturii, ai muzicii sau, şi mai delimitat, teoreticieni ai prozei epice, ai formulelor şi procedeelor poetice, ai orientărilor ,,abstracte" în pictură, ai muzicii seriale ş.a.m.d. Aceşti teoreticieni, doar ai unei ramuri sau doar ai unei specii artistice, pot fi numite într-un sens indirect şi convenţional numiţi ,,esteticieni". Teritoriile apropiate de estetică, învecinate sau interferente, nu se delimitează de ea nici cu uşurinţă şi nici cu stricteţe. Printre dovezile interpenetrărilor, am cita pe acei istorici ai artelor plastice au ai literaturii, din secolul nostru (de la Riegl, Wolfflin, Worringer, Gundolf, Huizinga, Curtius - până astăzi) care, preocupându-se de sistematizarea unor morfologii, a unor stilistici sau a unor tipologii cuprinzătoare, s-au declarat adepţii unei largi viziuni asupra artei şi au depăşit în permanenţă specialitatea lor iniţială, fie în direcţia esteticii ,,generale", fie într-aceea a filosofiei culturii. În ciuda unor situaţii relative şi nesigure, cu interpenetraţii şi amalgamări, vom considera estetica - în înţelesul propriu al termenului - ca pe o filosofie generală, teorie globală) a artei şi (sau) a frumosului.

Surse:

1. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică,* vol. I, Ed. Academiei, Bucureşti, 1966 (traducere de D. D. Roşca), pp. 7-9; 18-20.
2. Nicolai Hartmann, *Estetica*, Editura Univers, 1974, pp. 3-7.
3. Tudor Vianu, *Estetica*, E.P.L., Bucureşti, 1968, pp. 9; 16-17; 23; 33-37.
4. Roman Ingarden, *Studii de estetică*, Editura Univers, Bucureşti 1978 (trad. de Olga Zaiwk), pp. 375-384.
5. G. Călinescu, *Principii de estetică*, E.P.L., Bucureşti, 1968, pp. 9-13.

6. Ion Ianoşi, *Estetica,* E.D.P. Bucureşti, pp. 9-14.

II. Atitudinea şi valoarea estetică

Din punct de vedere metafizic atitudinea estetică face parte din cuprinsul atitudinilor umane fundamentale alături de atitudinea *pragmatică,* cea *magico-mitico-religioasă*, cea *moală*, cea*teoretic-explicativă* şi în fine, cea *interpretativ-comprehensivă*. Se admite în mod curent că atitudinea estetică nu poate fi considerată o simplă *facultate* a spiritului, alături, de pildă de voinţă şi gândire, care sunt, în mod indiscutabil aşa ceva. De asemenea pentru a defini valoarea estetică, în mod curent se acceptă că în cuprinsul ei omul se exprimă ca totalitate şi ca organicitate a totalităţii. Aceasta înseamnă că ea presupune o empatie cu un întreg care poate fi real, sau care poate fi imaginar, fabulatoriu. Oricum, de la romantici încoace se vorbeşte tot mai mult şi mai accentuat de o funcţie fabulatorie a conştiinţei. Atitudinea estetică ţine de ceea ce se numeşte „neatenţia la viaţă" ea fiind o specială distragere de la presiunea nevoilor vitale. În fapt, ea a şi fost definită ca o „suspendare a legăturilor cotidiene" ale omului, adică o suprimare a ceea ce este nemijlocit pentru sufletul şi spiritul omenesc. Atitudinea estetică este distinsă, adeseori, de atitudinea esteticianului. Ea ţine de starea de dăruire în faţa obiectului şi îi aparţine creatorului şi contemplatorului. Atitudinea esteticianului aparţine, după cum spune Hartmann, omului de cugetare adică filosofului care este preocupat de chiar natura acestui complex fenomen.

Sunt cel puţin patru concepte subsumate conceptului de atitudine estetică: simţul estetic, interesul estetic, gustul estetic şi idealul estetic. În istoria gândirii estetice Plotin este cel ce introduce conceptul de *simţ intern* dându-i şi o semnificaţie estetică. Cei care vor impune acest concept sunt însă esteticienii empirişti englezi: Addison (1672-1719) în *Plăcerile imaginaţiei,*Shaftesbury (1671- 1713), Francis Hutcheson (1696-1782). Putem rezuma ideile lor astfel: a) există un *simţ interior* şi acesta se fundează pe cele cinci simţuri naturale ale omului, dar el, acţionează integrându-le pe acestea într-o reacţie spontană de apreciere valorică; b) simţul interior este pus în noi de natură şi noi suntem făcuţi prin structura noastră să simţim intuitiv şi spontan ordinea, corespondenţa, simetria şi măsura din lucruri, din comportare şi din idei (Shaftesbury este cel ce va considera că acest simţ intern nu are prea mult de a face cu simţurile propriu-zise; el este, mai degrabă o funcţie atotcuprinzătoare a conştiinţei. Astfel el arată că, simţul interior este legat de o „mulţumire a văzului" care trimite însă la „cauza care a generat-o" adică la armonia prestabilită a universului); c) simţul intern ca simţ estetic progresează în constituţia sufletului, adică este educabil: nu ochiul, vederea se perfecţionează spun ei, ci privirea, nu auzul se perfecţionează ci audibilitatea; d) tot ei

pregătesc terenul teoretic pentru analiza filogenetic şi ontogenetic a simţurilor, inclusiv a simţului estetic (de aceasta se vor ocupa Darwin, J. Marie Guyau, Karl Gross, Herbert Spencer, W. Wundt, A, Leroi-Gourhan etc.).

Acest concept a fost considerat uneori drept marginal pentru estetică, dar în ultimul timp, în cercetările de etologie s-au adus argumente suplimentare pentru a-l include în rândul conceptelor, dacă nu centrale ale esteticii, cel puţin în rândul celor principale ale acestei discipline. Oricum s-au conturat câteva concluzii acceptate din aproape toate perspectivele teoretico-metodologice: a) simţul estetic se grevează pe cel biologic dar acesta nu înseamnă că el poate fi redus întru totul doar la un simţ natural. Simţul estetic este şi meta-natură, după cum au consemnat doi gânditori atât de diferiţi precum Mikel Dufrenne şi Lucian Blaga; b) simţul estetic presupune existenţa unui prag senzorial minim pentru culoare, sunet, tactilitate, gustativitate, olfactivitate (problema teoretică ridicată aici este aceasta: ce raport se instituie între pragul senzorial propriu-zis al omului şi pragul sensibilităţii estetice); c) simţul estetic nu este propriu-zis un „simţ al conţinuturilor" ci el este un „simţ al formelor" externe şi interne.

Conceptul de interes estetic este definit, în modul cel mai general ca fiind cel care consemnează atitudinea activă a subiectului estetic în faţa *aparţiilor, aparenţelor, raporturilor de apariţie,*într-un cuvânt în faţa a tot ceea ce se prezintă sub aspect fenomenal conştiinţei. În orice caz, de la Kant încoace, interesul estetic este definit drept „interes dezinteresat", adică, interesul pentru obiectul însuşi, pentru obiectul-întocmai - astfel precum el există în unicitatea, fenomenalitatea şi aparenţa sa pentru subiectul receptor.

Gustul este, cel puţin în tradiţia europeană un concept central prin care putem defini atitudinea estetică. În fapt, în toate limbile europene se spune *judecată de gust* ca un echivalent al atitudinii şi aprecierii estetice. Tudor Vianu aduce argumente pentru alegerea simţului gustului în postura de semnalizator al judecăţii estetice de valorizare: a) simţul gustului are o dublă însuşire: el este un simţ diferenţiat, dar în acelaşi timp el este şi unul dintre cele mai puţin raţionalizate simţuri; b) filogenetic gustul şi-a pierdut importanţa pe care o avea, probabil, în fazele primare ale evoluţiei; c) gustul are o mare varietate determinată filogenetic, corelativ însă, raţiunea n-a putut să-l adapteze la regimul ei; d) gustul este un simţ mai spontan decât tactul şi mirosul care sunt simţuri investigatoare.

Redăm în paginile care urmează un text semnificativ din Mikel Dufrenne pentru definiţia gustului, intitulat *Gustul şi publicul.* Textul este ales şi pentru că el depune mărturie pentru modul în care se face distincţia între temperamentul estetic şi judecata de gust. Dacă Kant apelează la aprioritatea formelor cunoaşterii, adică aprioritatea intelectului şi imaginaţiei pentru a demonstra existenţa posibilei universalizări a judecăţii estetice, Mikel Dufrenne îşi întemeiază întregul său demers pe ideia existenţei „formelor apriorice ale afectivităţii". Pentru că

există o asemenea aprioritate se poate face trecerea de la componenta psihologică a gustului la dimensiunea estetică a acestuia. Devine astfel comprehensibilă celebra formulă: *a avea gust înseamnă a nu avea gusturi.*

De asemenea am ales textul *Atitudinea în faţa frumosului şi adevărului*, precum şi *Atitudinile în faţa agreabilului şi frumosului* de acelaşi autor tocmai pentru că ambele depun mărturie pentru specificitatea atitudinii estetice în faţa atitudinii teoretice şi a celei a zonei agreabilului şi vitalului.

Pentru tema valorii estetice am ales texte reprezentative după cum se vede din Tudor Vianu şi Roman Ingarden. În ce ne priveşte considerăm că valoarea estetică poate fi definită într-un mod sintetic prin următoarele caracteristici: a) ea este cea mai generală valoare specială, în sensul că ea se realizează prin toate celelalte valori nefiind în final nici una dintre acestea; b) valoarea estetică este, în ultimă instanţă o valoare fenomenală şi nu o valoare substanţială în sensul că în cuprinsul ei contează *fenomenul* esenţial şi nu *esenţa* fenomenului, cum se întâmplă în cazul evaluării teoretice; c) valoarea estetică este o valoare dependentă *de apariţie* şi *aparenţă, de raporturile de apariţie*, după cum a demonstrat Nicolai Hatmann în *Estetica* sa; d) putem considera, pe urmele lui Tudor Vianu că nu există valoare estetică dacă nu ne plasăm fenomenologic în sfera valorii estetice; e) valoarea estetică este o valoare *subiectiv-obiectivă*(Liviu Rusu spune *coniectivă*) în sensul că există în acest caz un aport special al subiectului instaurator (formula consacrată în acest sens este aceea că nu există *obiect* fără *subiect,* iar ceea ce în gnoseologie este solipsism, în axiologia estetică este un fapt normal); f) valoarea estetică nu este reductibilă la *configuraţia* obiectului; g) valoarea estetică este întotdeauna alta în funcţie de receptor, ceea ce înseamnă că ea este saturată subiectiv prin multiplicarea la infinit a martorului individiual (tocmai de aceea avem o *estetică a receptării* dar nu avem o etică a receptării în sens strict, pentru că, valoarea etică nu depinde de receptarea morală; în schimb, valoarea estetică este sinonimul receptării tuturor straturilor obiectului estetic în autodesfăşurarea acestuia în *experienţa estetică;* h) caracteristica de nesuprimat a valorii estetice este *impuritatea* (Ion Ianoşi) acesteia (impuritatea derivă din *aderenţa la suport* a valorii estetice; în fapt există, o *nevoie de suport,* o sete de suport a spiritului omenesc: dacă am fi spirit pur n-am avea nevoie de suport şi, prin urmare nici de estetic); i) există o *relaţie de solidaritate* a valorii estetice cu *suportul* ei material, ceea ce este surprins excelent de către Umberto Eco în sintagma: *imanenţa semnificaţiei în expresie* ; j) valoarea estetică leagă individualul de general într-un chip aparte; k) caracteristica valorii estetice este aceea de a se realiza prin *totalizare,* ea fiind precum un *organism suficient sieşi;* l) în fine, valoarea estetică se poate defini numai prin raportul de fundare reciprocă a valorilor şi, în acest sens trebuie cercetate, modurile de fundare ale acesteia pe valorile vitale, pe cele ale agreabilului, pe cele morale, teoretice şi ale sacrului (Nicolai Hartmann).

Am inclus ca texte reprezentative două fragmente din Roman Ingarden tocmai pentru a întări ideea comună multor esteticieni conform căreia valoarea estetică nu poate fi definită în absenţa trăirii estetice, a experienţei estetice şi, nu în ultimul rând, în absenţa circumscrierii obiectului estetic.

1. *Mikel Dufrenne, Atitudinile în faţa frumosului şi adevărului*

Respectul pe care-l impune obiectul estetic e comparabil cu atitudinea pe care o solicită adevărul? Ni se pare că, oricare ar fi apropierea dintre frumos şi adevăr, aceste două atitudini diferă sub trei aspecte. Nu stăpânim în acelaşi fel, mai întâi, adevărul şi frumosul. Evident, şi unul şi altul pot să apară ca un dat; sunt tot atât de dezarmat şi de convins prin evidenţa raţională cât şi prin evidenţa estetică, astfel încât pot spune deopotrivă: *verum index sui* şi *pulchrum index sui.* Şi dacă se pretinde că adevărul presupune, spre deosebire de frumos, o activitate care nu e deloc scutită de ambiţie sau de avariţie, ne putem aştepta la protestul apostolilor cunoaşterii dezinteresate şi care consideră cunoaşterea ca ultim scop al contemplării. Trebuie să dezvoltăm, totuşi, această diferenţă: chiar când parvine la acel punct maxim de puritate, în abdicarea puterii, cercetarea adevărului vizează o apropiere, operaţiune ce se pretează la manevre care o opun frumosului. Contemplarea adevărului rămâne întotdeauna preţul unei asceze: plăcerea pe care o încerc e aceea a unei cuceriri. Adevărul poate să mi se impună ca o graţie - ,,atenţia este o rugăciune naturală" - şi a trebuit cel puţin să merit acest dar deschizându-mă lui. Când adevărul s-a prins în năvod, pot revendica proprietatea asupra lui întrucât l-am urmărit cu înverşunare. Se întâmplă deci, ca stăpânirea adevărului să fie avariţioasă dacă, închisă oricărei noţiuni de gratuitate, ea consideră adevărul ca o avere cucerită în mare luptă. Fără îndoială că experienţa estetică presupune, de asemenea, o asceză: e vorba de o educaţie care ascute gustul şi-şi face loc împresurând orice prejudecată; reflecţia prin care ne sensibilizăm în faţa frumosului este, de asemenea, un efort. Dar, oricât de constant şi de hotărât ar fi, acest efort nu poate merita integral graţia - iată prin ceea ce se disting cele două atitudini. Adevărul implică certitudinea, în timp ce experienţa estetică comportă impresia că ceva îmi este oferit, ceva care nu depinde cu nimic de cercetarea şi de zeului meu. Aşa cum la Rimbaud, chiar dacă Animus face menajul, Anima nu va veni decât dacă i se cântă; ca şi în cazul artistului: toate şiretlicurile talentului nu-l dispensează de inspiraţie; ca şi în cazul spectatorului: toate avertismentele criticii, toate demersurile, reflecţiei nu sunt suficiente pentru a produce irezistibila evidenţă a frumosului. ,,Căutam frumuseţea şi te-am găsit", zice Pelléas: între cercetare şi descoperire există un abis pe care prezenţa îl umple printr-un miracol întotdeauna nou.

În al doilea rând, adevărul şi frumosul nu pot fi girate în acelaşi fel. Acest adevăr pe care l-am cucerit va fi tratat ca o avere; el va fi capitalizat, moştenit, schimbat; posed adevărul, dar sunt posedat de frumos. Totuşi, ar trebui să distingem două tipuri de adevăruri. Adevărurile necesare, de tip raţional, şi adevărurile pe care le putem numi, în mare, intuitive şi subiective: vorbim aici de primele, de adevărurile care se rezolvă în cunoaştere, adică acela care se exprimă în formule demonstrate, adevăruri de care dispun prin obişnuinţă şi care nu pierd nimic din virtuţi dacă rămân neutralizate. În faţa acestora atitudinea noastră va fi întrucâtva aceea a unui demiurg, şi e întru totul legitim ca un oarecare orgoliu să se manifeste aici; manipularea adevărului mă trimite la mine însumi şi mă invită să mă bucur de purtarea mea. Dimpotrivă, experienţa estetică nu se lasă, ca adevărul, capitulează, şi anume din două motive; mai întâi, pentru că domeniul adevărului este infinit, cunoaşterea vizează o totalitate ale cărei sisteme sunt apropieri întotdeauna imperfecte, astfel că va exista întotdeauna un progres de făcut şi teritorii de anexat. Experienţa estetică, dimpotrivă, nu poate progresa în felul cunoaşterii: dacă există progres, acesta nu poate fi decât acela al gustului care se rafinează, se ascute şi ne face mai disponibili şi mai docili la obiectul estetic; dar acest progres nu lărgeşte imperiul esteticii ci, dimpotrivă, făcându-ne mai exigenţi el tinde, mai degrabă, să-l restrângă. Dacă, pe de altă parte, fecunditatea operaţiunilor intelectuale ţine de faptul că putem constitui cunoştinţe care reunesc multiple experienţe şi autorizează altele, experienţa estetică nu poate fi redusă la cunoştinţe, pentru că obiectul e de fiecare dată unic şi de neînlocuit. Când aducem în discuţie un gen artistic, o şcoală sau un stil, generalizăm, de bună seamă, dar riscăm să nu mai percepem obiectul estetic; sunt istoric şi critic, conceptele pe care le utilizez dau seama de natura operelor, de factura şi de structura lor, dar ele mă ţin la distanţă de actul comunicării directe cu obiectul. Or obiectul estetic trebuie să-mi fie întotdeauna prezent. Adevărul l-am descoperit şi l-am înţeles o dată pentru totdeauna: pot acorda credit unui adevăr pe care încetez, provizoriu, să-l consult şi să-l verific. Gândirea nu progresează decât cu condiţia de a nu mai reveni întotdeauna în urmă, de a încredinţa adevărul unui sistem de semne pe care-l pot manevra şi de al cărui conţinut sunt asigurat fără să mai întârzii în operaţiile de explicitare. În timp ce experienţa estetică, de îndată ce e încheiată, nu mai lasă decât o amintire decolorată şi vană: cunoaşterea care o înlocuieşte nu va putea niciodată compensa această dispariţie. Aici apare şi se măsoară diferenţa dintre cunoaştere şi sentiment: sentimentul nu se hrăneşte decât din prezenţa concretă; în absenţa acesteia se ofileşte, ca şi sentimentul estetic, dealtfel, dacă nu e susţinut de resortul dorinţei. S-ar punea spune că dacă sentimentul de dragoste rezistă absenţei, deşi pot să apară metamorfoze dureroase, sentimentul estetic nu poate supravieţui absenţei obiectului său.

În sfârşit, nu suntem aceeaşi în faţa adevărului şi în faţa frumosului. Distincţia sentiment-cunoaştere se exprimă, de asemenea, prin împrejurarea că, într-adevăr, cunoaşterea este anonimă; am văzut mai înainte ce mândrie şi ce

plăcere poate resimţi cineva aflat în stăpânirea adevărului. Totuşi, acest eu care cucereşte şi tezaurizează cunoştinţe nu este eul concret, iar adevărul pe care-l stăpâneşte nu e decât un bun interschimbabil şi non-nominativ. În timp ce obiectul estetic, întrucât mă dăruiesc lui în întregime, mă afectează şi trezeşte un sentiment care mă zguduie mai profund decât adevărul. Universalitatea adevărului - criteriul esenţial - ţine, fără îndoială, de obiectul său, dar mai întâi pentru că fiecare face abstracţie de sine: nu acced la adevăr decât renunţând la ceea ce constituie profunzimea eului, reducându-mă la un cogito punctual. Universalitatea judecăţii estetice ţine, dimpotrivă, de puterea de afirmare şi de persuasiunea obiectului, mai degrabă decât de sacrificiul subiectivităţii. Am spus mai înainte că întâmplarea făcută obiectului estetic e cu atât mai fecundă, cu cât ne făgăduim lui mai deplin. Iată un alt motiv pentru care obiectul estetic mă angajează şi mă leagă mai profund decât adevărul: nu sunt un om pentru care doi şi cu doi fac patru, aşa cum sunt un om căruia îi place Debussy.

Evident, nu putem conchide că punţile dintre adevăr şi frumos sunt rupte şi că reflecţia filosofică n-ar fi autorizată să caute un adevăr în frumuseţe. Există cel puţin o altă formă de adevăr în faţa căruia atitudinea subiectului e mai aproape de atitudinea estetică. Adevărurile metafizice în sensul cel mai larg al termenului, care pe de o parte, nu se rezolvă în cunoaştere riguroasă şi universal valabilă, întrucât ele nu au sens deplin decât pentru mine, adevăruri care, pe de altă parte, apelând la mine, devin, deopotrivă, o vocaţie şi o constrângere sunt, totodată, distincte de mine şi interioare mie. Aceste adevăruri izvorăsc dintr-o atitudine care nu e lipsită de afinităţi cu atitudinea estetică; aceste adevăruri, şi nu adevărurile strict logice, sunt cele pe care le putem găsi amestecate în experienţa estetică. Dar asupra acestei chestiuni vom reveni mai târziu.

2. *Atitudinile în faţa agreabilului şi frumosului*

Caracterele prin care atitudinea estetică se distinge de atitudinea în faţa adevărului sunt chiar acelea prin care suntem tentaţi să o apropiem de atitudinea în faţa agreabilului. Între admiraţia estetică şi dragoste există, într-adevăr, trăsături comune. În primul rând, recunoaşterea puterii altuia şi acceptarea drepturilor sale: sunt tot atât de dezarmat în faţa obiectului estetic, cât şi în faţa fiinţei iubite; nu mă gândesc să retuşez acest obiect, nici să transform fiinţa iubită, să uzez de unul şi să abuzez de altul. Dacă, dimpotrivă, sunt incapabil de această bunăvoinţă, dacă sunt în primul rând atent la mine şi la ceea ce simt, nu voi realiza nici experienţa estetică şi nici experienţa iubirii: convertind cei doi termeni în mijloace, degradez esteticul în agreabil sau fiinţa iubită într-o ocazie de aventuri în care mă situez ca erou complezent: dragostea este aceea pe care o iubesc şi nu pe un altul. Don Juan şi Tristan se întâlnesc la cei doi poli ai mitului pasiunii, şi anume într-un narcisism comun: primul îşi extrage o delectare mai mult sau mai puţin secretă din plăcerile sale, al doilea din zbuciumul său. Este însă important de

observat că dăruirea de sine pe care obiectul estetic o cere spectatorului e solicitată, în primul rând, creatorului: orice creaţie e un act de dragoste şi iată prin ce anume credem că viaţa artiştilor ,,blestemaţi" capătă întregul ei sens: sub aparenţele nechibzuinţei, libertinajului sau nebuniei viaţa lor atestă renunţarea la grijile cotidiene, la îngrijirea pe care fiecare, de obicei, şi-o dă sieşi.

Trebuie să subliniem, totuşi, diferenţele ce subzistă între cele două atitudini în faţa agreabilului şi frumosului. E vorba, în primul rând, de o diferenţă de intensitate: experienţa dragostei poate îmbrăca un caracter patetic şi tragic într-o modalitate care-i este proprie. Şi pentru ce, dacă nu pentru faptul că dragostea se îndreaptă spre o persoană, iar admiraţia estetică spre un obiect? (Ne rezervăm cazul în care frumuseţea este un atribut al persoanei şi nu un caracter al operei de artă). Găsim aici un alt motiv în virtutea căruia nu ne punem în chip asemănător întrebări în legătură cu obiectul estetic şi cu fiinţa iubită: experienţa estetică îşi găseşte încoronarea în aparenţă; tristeţea e în melodie sau în poem. Şi iată pentru ce, de asemenea, cunoaşterea este, în fiecare clipă şi pentru fiecare, ca încheiată: dacă învăţ să văd altceva în melodie sau în poem, nu va fi vorba de progres, ci de conversiune. În timp ce cunoaşterea unei fiinţe nu este niciodată încheiată. Pentru că altfel spus, obiectul estetic este în întregime în aparenţă, el mi se dezvăluie fără rezerve, iar cunoaşterea sa nu întâlneşte obstacole decât din partea mea, datorită propriei mele impermeabilităţi, în timp ce cunoaşterea unei fiinţe care se poate întotdeauna sustrage, preface sau minţi, presupune, de asemenea consimţământul său. În acelaşi timp însă, transparenţa obiectului estetic este opacitate: dezvăluindu-mi-se cu un fel de dispreţ pentru ceea ce sunt şi indiferenţă pentru ceea ce este, el îmi rămâne străin: ,,Sunt frumoasă, o muritori, ca un vis de piatră...". Dimpotrivă, cunoaşterea în dragoste presupune ca altul să mi se deschidă şi finalmente, să se unească cu mine, întrucât numai prin mijlocirea unei uniuni perpetuu nedesăvârşite se operează această cunoaştere, ea însăşi întotdeauna neîncheiată.

Acesta ar fi, dealtfel, punctul în care apare diferenţa între cele două tipuri de experienţă: dragostea solicită o uniune pe care obiectul estetic n-o cere, întrucât, acţionând asupra mea, mă ţine la distanţă. În dragoste, am conştiinţa de a fi indispensabil altuia: orice dragoste este dragoste de bunăvoinţă, act prin care substitui voinţa altuia voinţei mele pentru a-l ajuta să fie el însuşi. În timp ce, în faţa frumosului şi sub influenţa sa devin docil, dar fără ca frumosul însuşi, să fie afectat: invulnerabil şi etern, el nu resimte nevoia omagiului meu. Nu-i pot da nimic din ceea ce-mi dă, întrucât e perfect desăvârşit, orice retuş raportându-se ca un atentat. Cu o persoană însă, orice întâlnire e dialog, iar dragostea o chestiune care aşteaptă un răspuns; chestiune presantă, pentru că un răspuns negativ ar conduce la disperare. Dragostea, de asemenea, se supune judecăţii altuia şi se preocupă de stima ce i se acordă; ea vrea să-şi dovedească şi să-şi probeze virtuţile; nu va ezita să se supună acelor probe judiciare

imaginate de romanul de curte, şi nu atât pentru a seduce pe altul, cât pentru a-l convinge de forţa şi de sinceritatea sentimentului. În plus, primul răspuns pe care-l aşteaptă dragostea e prezenţa şi, pentru că această prezenţă e încărcată de o semnificaţie inepuizabilă - singura care contează - dragostea nu sucombă în absenţă aşa cum se întâmplă cu sentimentul estetic. Numai că, aici absenţa capătă o dimensiune particulară: ,,O singură fiinţă vă lipseşte şi totul e pustiu". Acest vers e comentat de Jules Romains în felul următor: ,,Ideea de absenţă nu mai era o idee printre altele. Ea devenea una din marile categorii ale unui univers mental brusc repus la punct. Zgomotele navei îmi păreau a fi un fel de incantaţie absenţei". Aceasta pentru că prezenţa însăşi rămâne condiţia darului pe care îl aştept şi începutul însuşi al acestui dar care este reciprocitatea dragostei mele.

Dar dacă dragostea aspiră la uniune, dacă ea e dorinţă, pentru că altul îi este indispensabil şi complementar: e semnul decisiv al dragostei, semn care-i conferă acea culoare de fatalitate celebră de poeţi: altul este alesul, de neînlocuit. Fără fiinţa iubită nu mai sunt eu însumi, viaţa nu mai are sens: ,,Căci la ce serveşte viaţa, dacă nu la a fi dată? Şi femeia, dacă nu pentru a fi femeie în braţele unui bărbat?". Dimpotrivă, obiectul estetic nu-mi este complementar. Indiscutabil, experienţa pe care o iniţiez în raporturile cu obiectul estetic mă transformă şi mă îmbogăţeşte, dar aici e vorba de o acţiune pe care o suport fără a o fi dorit cu aviditate, acţiune pe care nu o exercită decât atunci când e prezent; or, tocmai în absenţă se măsoară puterea dorinţei - şi trebuie să convenim că banalitatea şi stringenţa cotidianului sunt suficiente pentru a neutraliza dorinţa estetică, cel puţin la spectator.

Sunt numai câteva observaţii din care rezultă că experienţa estetică dezvăluie trăsături singulare şi incomparabile cu alte tipuri de experienţă. În cele ce urmează ne propunem să justificăm această specificitate trecând la analiza critică a experienţei estetice, căutând să degajăm elementele *a priori* pe care ea le pune în joc în ceea ce constituie momentul ei cel mai înalt şi mai semnificant. Vom trece, adică, la lectura pe care sentimentul o face expresiei: trecem astfel de la fenomenologie la critica experienţei estetice.

3. *Gustul şi publicul*

Opera formează, în primul rând, gustul. Mai înainte însă de a dezvolta această idee, trebuie să distingem două concepţii asupra gustului. În general, gustul exprimă subiectivitatea în ceea ce acesta are mai arbitrar şi mai imperios: în înclinaţiile şi preferinţele sale. E un fapt că muzicii romantice îi prefer muzica clasică, după cum tot aşa, e un fapt că prefer carnea bine friptă şi vinul sec: non disputandum. O psihanaliză existenţială ar putea arăta, probabil, că fiecare alegere exprimă şi confirmă o manieră unică de a fi în lume, alegere atemporală care îmi pecetluieşte destinul: gusturile mele sunt ireductibil pentru că ele participă la însuşi ireductibilul care este, în fond, natura mea şi mărturia finitudinii mele. Dar, astfel înţeleasă, şi chiar dacă încă se defineşte ca proiect al unei lumi -

subiectivitatea se recunoaşte în conţinuturile sau în reacţiile sale: ea se referă la sine mai curând decât la lume. În acest fel, gusturile estetice exprimă reacţia naturii mele în raport cu obiectul estetic; ele presupun faptul că trebuie să fiu mai atent la mine, decât la obiect - mai atent, în primul rând, la plăcerea mea - căci ele se măsoară prin plăcerea pe care o găsesc în experienţa estetică, plăcere care nu-şi are obârşia, ca atare, în obiect cât în mine sau, mai degrabă, în acordul meu cu obiectul, în sentimentul pe care îl încerc, şi anume acela de a fi confirmat în fiinţa mea sau de a fi relevat mie însumi. Judecata de gust decide asupra a ceea ce prefer, în virtutea a ceea ce sunt.

Or, această întoarcere la sine, chiar prin intermediul obiectului estetic, nu este, în experienţa estetică, esenţială. Alain a sugerat acest lucru spunând că plăcerea nu este un element necesar în această experienţă, şi că frumosul trezeşte mai degrabă sentimentul sublimului. Sublimul va fi atunci, într-un sens puţin deviat, sentimentul înstrăinării noastre în obiectul estetic, sacrificiul subiectivităţii, pe scurt, sentimentul care apare atunci când se renunţă la orice sentiment, la orice întoarcere la sine pentru a fi al obiectului: când subiectivitatea este sublimată. În această situaţie, subiectivitatea este proiect al lumii mai degrabă decât întoarcere la sine, ea intervine spre a cunoaşte mai degrabă decât spre a prefera. Iată ceea ce ne obligă să definim gustul prin opoziţie cu gusturile. Gustul poate orienta gusturile, dar poate să meargă şi împotriva lor: nu-mi place această operă, dar sunt capabil s-o apreciez, s-o recunosc. În timp ce gusturile sunt determinate, gustul nu este exclusiv. A avea gust, înseamnă a fi capabil de judecată dincolo de prejudecăţi şi parti-pris-uri. Aşa cum observa Kant, această judecată este susceptibilă să se ridice la universalitate. Aceasta, pentru că ea nu-mi cere decât să fiu atent la obiect - nu o decizie: opera însăşi este aceea care se înfăţişează şi se judecă. Să notăm, în acest sens, că judecător drept este acela care lasă adevărul să se dezvăluie şi care se mulţumeşte să pronunţe sancţiunea: acuzatul este acela care se condamnă. A judeca bine, înseamnă a ne abţine să judecăm în măsura în care judecata este prejudecată şi arbitrar; înseamnă a prefera preferabilul numai întrucât el se manifestă ca atare, fără să formulăm o preferinţă sau să ne străduim să lăsăm preferinţele deoparte. A avea gust înseamnă a nu avea gusturi, şi iată pentru ce bunul gust rezidă mai degrabă în ne-alegere decât în alegeri. Hotărât, gustul poate inspira un fel de ierarhie între opere, dar cu condiţia ca opera însăşi să fie aceea care se recunoaşte majoră sau minoră, ca opera însăşi să fie aceea care îşi revendică locul. Şi este remarcabil ca bunul gust să fie în chip voluntar eclectic şi fără falsă conştiinţă. El constă mai ales în a evita greşelile de gust, în a nu se lăsa înşelat de opere neviabile, de operele care caută efectul, care vor să impresioneze şi să flateze subiectivitatea - şi ceea ce este mai vulnerabil în ea - aşa cum se observă în poezia sentimentală sau în pictura moralizatoare sau erotică. Arta autentică ne abate de la noi înşine şi ne îndreaptă spre ea.

În acest fel, opera de artă formează gustul. Prin prezenţa sa însăşi - aşa cum Alain a demonstrat-o mai pe larg - şi aşa cum o ilustrează artele de ceremonie, şi de asemenea muzica şi poezia, opera de artă disciplinează pasiunile, impune ordine şi măsură, face ca sufletul să fie disponibil într-un corp destins. Mai mult încă, ea reprimă ceea ce e particular în subiectivitate (fie în sens empiric, istoriceşte determinat, fie în ordinea capriciilor); mai exact, ea converteşte particularul în universal, impune martorului să fie exemplar. Ea invită subiectivitatea să se constituie ca pură privire - liberă deschidere asupra obiectului - invită conţinuturile particulare ale subiectivităţii să se pună în serviciul comprehensiunii şi nu să o întunece prin prevalenţa înclinaţiilor ei. Opera de artă este o şcoală a atenţiei. Şi în măsura în care se exercită aptitudinea deschiderii, se dezvoltă aptitudinea de a înţelege ceea ce trebuie să fie înţeles, adică putinţa de a pătrunde în lumea operei de artă. Fără îndoială că, în sprijinul înţelegerii poate interveni reflecţia sau o ucenicie prealabilă. Finalmente însă, e vorba de a intra în comunicaţie cu opera dincolo de orice ştiinţă şi de orice tehnică: ceea ce în mod sigur defineşte gustul, pe care amatorul îl poate revendica cu aceeaşi îndreptăţire ca şi expertul.

Prin gust, martorul se înalţă la ceea ce este universal în natura umană: dacă nu putinţa de a constitui obiectul estetic, cel puţin aceea de a-l justifica, de a-l recunoaşte, putinţă prin care judecata de gust este susceptibilă să se ridice la universalitate. Această universalitate se manifestă încă într-un al doilea mod de acţiune al obiectului estetic: crearea unui public. De astă dată, vom da noţiunii ,,public" un sens mai larg decât precedentul.

Dar, opera este aceea care reclamă şi care suscită acest public. Ea are nevoie de el. Şi totuşi, un martor nu este suficient? Desigur, dar, de vreme ce sensul operei este inepuizabil, obiectul estetic câştigă printr-o pluralitate de interpretări. Lectura sensului nu are niciodată un termen, iar publicul este întotdeauna în situaţia de a se extinde spre a o putea relua. Dacă opera este inepuizabilă, inepuizabilitatea ei nu este ca aceea a obiectului ale cărui determinaţii care îl leagă de lumea exterioară nu sunt niciodată epuizate şi nici ca aceea a unui eveniment istoric al cărui sens - chiar dacă materia acestuia a fost incontestabil stabilită (,,Ioan fără ţară a trecut pe aici...") - poate fi pus întotdeauna în discuţie pentru că nu va putea fi perfect înţeles decât prin raportare la totalitatea istoriei. Opera de artă, dimpotrivă, se desprinde din contextul său spaţio-temporal: ea există în spaţiu şi în timp, dar instituind un spaţiu şi un timp care-i sunt proprii. Opera de artă este inepuizabilă în maniera unei persoane. Nu pentru că se bucură de o libertate derutantă. Ea nu are caracterul suspect al minciunii, nici caracterul imprevizibil al actului liber: ea este în întregime egală cu ea însăşi. Dar, faţa pe care ea ne-o dezvăluie, asemeni feţei umane, pare a exprima întotdeauna ceva care se află dincolo de ceea ce putem sesiza. Sensul ei nu se epuizează prin ceea ce ea reprezintă - şi ar putea fi definit, rezumat şi tradus asemeni semnificaţiei obiective a unui obiect inteligibil - adică în felul în care se epuizează sensul limbajului prozaic. Ceea ce ea reprezintă nu se dezvăluie decât prin ceea ce ea

exprimă, iar expresia - chiar imediat sesizată - este încă insesizabilă.

Foarte important aici este faptul că obiectul estetic câştigă în fiinţă prin pluralitatea interpretărilor care i se ataşează: el se îmbogăţeşte pe măsură ce opera îşi găseşte un public mai numeros şi o semnificaţie mai adâncă. Totul se petrece ca şi cum obiectul estetic s-ar metamorfoza, ar creşte în densitate sau în adâncime, ca şi cum ceva din fiinţa sa însăşi s-ar fi transformat prin cultul căruia îi este obiect. De aceea, nu putem împărtăşi opinia lui Sartre spunând că operei îi este indiferent faptul că supravieţuieşte autorului ei şi că ea merită o ,,imortalitate subiectivă"; supravieţuirea operei nu este indiferentă decât autorului care nu mai este acolo pentru a se felicita. Căci, această imortalitate nu este numai consacrare, ci îmbogăţire. Nu trebuie să credem că ea dezarmează opera şi o face inofensivă: opera care nu moare continuă să acţioneze; probabil că, nu în felul în care acţionează o operă recentă, compusă de un autor viu pentru un public viu, şi care operează câteodată, în manieră explozivă, dar fără îndoială cu o eficacitate cu atât mai mare cu cât ea acţionează mai în adâncime. S-ar putea spune astfel că publicul continuă să creeze opera adăugându-i sensul său, ca şi cum respectul şi entuziasmul ar fi prin ele însele creatoare. De altminteri, nu s-ar putea spune că astfel stau lucrurile şi în cadrul relaţiilor interumane? Ceea ce sper de la prietenul meu, ceea ce prietenia mea aşteaptă de la el, este să fie el însuşi, şi el sfârşeşte prin a fi: în acest fel, opera se asigură de ea însăşi şi creşte prin conjuraţia publicului.

Să vedem însă cum suscită ea acest public şi cum se explică, pe de altă parte, faptul că un public se poate constitui şi poate fi resimţit chiar atunci când circumstanţele percepţiei estetice nu-l fac vizibil. Mai întâi, prin aceea că, în esenţă, publicul nu este un ansamblu de indivizi, pentru că el nu se constituie prin extensiunea infinită a relaţiei unui *tu* şi a unui *eu*, ci prin afirmarea imediată a unui *noi*. Chiar la teatru, privirile nu se înfruntă şi nu se măsoară, ele nu se angajează în procesul dialectic al recunoaşterii; privirile rămân fixate pe scenă şi nu se încrucişează decât asupra acesteia. Celălalt nu-mi apare în singularitatea sa provocatoare, ci ca unul ce-mi este asemănător şi a cărui fiinţă se reduce prin mine la actul personal pe care îl împlineşte împreună cu mine. Dimpotrivă, dacă sunt atent la vecinul meu, fie şi un singur moment, el devine individul concret a cărui prezenţă mă jenează, ale cărui reacţii sunt diferite de ale mele şi pe care îl bănuiesc că nu înţelege nimic: publicul se dizolvă pentru a face loc unei relaţii mutuale a conştiinţelor, relaţie care se mişcă în alt plan. Grupul nu este grup ,,esenţialmente social" - aşa cum spune Aron - decât acolo unde relaţiile unui tu şi ale unui eu sunt depăşite. Evident, obiectul estetic permite publicului să se constituie ca grup pentru că el se propune ca o obiectivitate superioară care leagă indivizii şi-i constrânge să uite diferenţele lor individuale. Dacă grupul, ca grup social, implică un sistem de sentimente, de gânduri sau de acte la care individul aderă având conştiinţa că se supune unei norme exterioare, publicul apare ca

un grup caracteristic: el constituie o comunitate reală, fundată nu pe obiectivitatea unei instituţii sau a unui sistem de reprezentări, ci pe obiectivitatea eminentă a operei. Opera mă obligă să renunţ la propria mea diferenţă, mă obligă să devin asemănător semenului meu acceptând, ca şi el, regula jocului care este aceea de a vedea şi de a admira. Acela care, în loc să asculte concertul, preferă să fredoneze, sau acela care intrând într-o expoziţie de pictură, ridică din umeri în loc să privească, rupe pactul care stă la baza constituirii publicului, sustrăgându-se în acelaşi timp, după cum vom vedea, experienţei estetice. Obiectivitatea operei şi exigenţa pe care o comportă impune şi garantează realitatea legăturii sociale.

Acest gaj este în aceeaşi măsură o limită care dezvăluie caracterul indeterminat al grupului. Căci, publicul tinde mai mult, şi întotdeauna, să se deschidă. Pe de o parte, într-adevăr, opera nu este operă decât contemplată, ea nu suscită norme care solicită şi reglează o activitate determinată; ea creează o participare, nu o cooperare; în acest sens, coeziunea grupului este precară pentru că nu poate fi probată decât în contact cu obiectul. Extinderea grupului, pe de altă parte, este indefinită. Semenul pe care îl găsesc în acest grup dezvăluie trăsături cu atât mai nediferenţiate, cu atât mai mult cu cât el nu este colaboratorul unei întreprinderi comune. Definit ca asociat al unei percepţii, el nu este încă decât foarte vag definit, şi de aceea toată lumea poate intra în cercul unui public. Se întâmplă, totuşi, ca publicul să aibă impresia că participă la constituirea unei societăţi privilegiate în care nu acced decât iniţiaţii: capelele sau cenaclurile. Nu trebuie însă să dispreţuim aceste secte, nu numai pentru că snobismul - care nu înseamnă altceva decât grija de a prezenta publicul ca o elită - poate colabora la ridicarea gustului, chiar dacă se apelează la scandal, ci şi pentru că, probabil, sub această formă voluntar restrânsă şi exclusivă, publicul dobândeşte conştiinţa că este un public. Şi este inevitabil ca publicul să se constituie în cerc restrâns, mai ales în cazurile când opera, recentă fiind, nu a beneficiat de timpul necesar difuzării sau mai ales în cazurile când ea îşi păstrează un caracter ezoteric şi pare că vrea să-şi rezerve secretul. În acest caz, publicul se simte determinat şi selecţionat de către operă. Dar, această particularizare a semenului, care este aproape complice, desemnează un moment al unei dialectici care trebuie să conducă la o universalitate concretă: e necesar ca semenul să comporte determinaţii singulare pentru ca, pe măsură ce noţiunea de public se extinde asupra lui, ea să nu se dizolve într-o abstracţie formală; a trebuit, astfel, ca ideea de om să o presupună pe aceea de cetăţean, tot aşa cum ideea de naţiune a presupus-o pe aceea de provincie; numai asumându-şi conţinuturi concrete, ideea se poate dezvolta fără să-şi piardă substanţa, iar grupul să se dilate fără a înceta să fie grup. Pe măsură ce opera îmbătrâneşte, publicul său se extinde, orizontal şi vertical totodată.

Vertical, în înţelesul că generaţiile se succed pentru a face de gardă în jurul operei. Sesizăm importanţa deosebită a

vechimii operei: generaţiile şi civilizaţiile pe care opera - egală cu ea însăşi - le-a traversat, îmi sunt apropiate astăzi, ceea ce face să mă înscriu în continuitatea lor, perpetuând astfel o tradiţie. Şi nu există tradiţie fără ca ceva să fie transmis şi care, în acelaşi timp, să nu transmită trecutul: în aceasta vedem oficiul operei, un oficiu istoric nu numai în sensul că ea depune mărturie în legătură cu trecutul din care a izvorât, ci mai ales în sensul că opera leagă, printr-o succesiune de priviri, trecutul de prezent.

Orizontal, în înţelesul că pe măsură ce timpul contribuie la sporirea prestigiului ei, câmpul de influenţă al operei se lărgeşte. Dacă Racine, care scria pentru câţiva curtezani ai Versailles-ului, este citit acum de întreaga burghezie, situaţia nu se explică numai prin faptul că burghezia a succedat aristocraţiei şi nici prin faptul că sistemul francez de educaţie s-a democratizat; ci pentru că astăzi suntem mai bine pregătiţi să-l înţelegem pe Racine. O operă este adesea primită cu indiferenţă, câteodată cu neîncredere sau cu furie: tot atâtea semne de incomprehensiune care permit apărătorilor ei să se unească. După un oarecare timp, dacă opera n-a dispărut din lumea culturală şi chiar dacă e în continuare contestată, ea îşi extinde audienţa. Ceea ce ne interesează însă aici este faptul că pe măsură ce publicul creşte, el tinde către situaţia de a nu mai fi public spre a se confunda cu umanitatea, nivel în care semenul îşi întâlneşte semenul dincolo de particularitate. Această metamorfoză are o dublă semnificaţie: pentru individul chemat la umanitate şi pentru grupul care se transcende.

În faţa obiectului estetic, omul îşi transcende singularitatea şi devine disponibil universalului uman: ca proletarul, pentru Comte sau Marx, om fără rădăcini, liber de legăturile şi de prejudecăţile care aservesc conştiinţa, capabil să regăsească în el calitatea de om şi să întâlnească nemijlocit pe alţii în comunitatea estetică. Ceea ce separă oamenii sunt conflictele în plan vital, şi de aceea lupta conştiinţelor la Hegel este o luptă pentru viaţă. Obiectul estetic, însă, reuneşte oamenii pe un plan superior în care, fără a înceta să fie individualizaţi, ei se simt solidari. Preferăm să spunem că contemplaţia estetică este, prin esenţă, un act social aşa cum sunt, după Scheler, a iubi, a se supune, a respecta. Un act care comportă cel puţin o aluzie la altul ca la egalul meu, întrucât mă simt sprijinit de el, aprobat de el şi, într-un anume sens, responsabil de el. Chiar dacă prezenţa implicită a altuia nu este prezenţa unei fiinţe de care sunt responsabil, e vorba de prezenţa unei fiinţe cu care sunt solidar. Exigenţa de reciprocitate pe care o presupune admiraţia estetică rămâne unul din sensurile universalităţii formale a judecăţii de gust la Kant. La fel cum dragostea aşteaptă, în schimb, dragoste, iar autoritatea supunere, tot aşa admiraţia cheamă aici admiraţia. Şi în timp ce intersubiectivitatea fondată pe experienţe originale, cum sunt acelea ale simpatiei sau ale dragostei, nu este încă sociabilitate - întrucât relaţia de la persoană la persoană nu este o relaţie socială - altul rămânând în acest caz aproapele, totodată ireductibil distinct şi unit cu mine, publicul este un grup

social pentru că opera serveşte de numitor comun conştiinţelor care se dovedesc asemănătoare.

Se vede, prin aceasta, ce este ,,sociabilitatea estetică". Reluând termenii lui Scheler, vom spune că publicul nu este o ,,societate", pentru că el nu este legat printr-un oarecare contract şi pentru că nu angajează interesele. Publicul nu este, cu atât mai puţin, o comunitate, pentru că nu există temeiul unor Erlebnisse colective în care să se scufunde: identitatea obiectului este aceea care asigură identitatea reprezentărilor; nu conştiinţă colectivă, ci o conştiinţă ordonată la un obiect comun. Cu un fel de ,,cosmos al persoanelor spirituale" ar trebui comparat publicul, cetate a spiritelor în care, dincolo de orice legătură fizică sau contractuală, se manifestă o solidaritate spirituală. În raport cu acest cosmos, publicul nu este, probabil, decât o formă degradată, dar totuşi o formă, aşa cum la Kant universalitatea judecăţii de gust simbolizează realitatea unei republici a scopurilor atestând înrudirea spirituală a fiinţelor raţionale. Şi dacă este adevărat că comunitatea persoanelor este exigenţa care animă orice structură socială reală şi scopul către care tinde, dacă, în alţi termeni, este adevărat că închisul nu se opune deschisului, ci tinde întotdeauna să se deschidă aşa cum individul se deschide pentru a întâlni omul, vom putea spune că fiecare grup tinde spre umanitate, idee în care vom regăsi gândirea profundă a unui Comte, ca şi a unui Kant. Şi este probabil că lărgirea indefinită a publicului, a acestui grup deschis care se defineşte prin puterea sa de apel mai mult decât prin trăsăturile sale exclusive constituie cel mai bun semn şi cel mai bun instrument al acestei vocaţii umane. Transcriind aceste idei, am prezentat deja semnificaţia umanistă a experienţei estetice, semnificaţie pe care o vom verifica ceva mai târziu, arătând felul în care percepţia estetică invită spectatorul să realizeze în el omul recunoscându-l, în acelaşi timp, alături de el, în public.

O ultimă observaţie: oricât de larg ar fi publicul şi chiar dacă el tinde să se identifice cu umanitatea, nu-l putem confunda cu masa, cu comunitatea vie a oamenilor, întrucât opera nu s-ar putea ordona în funcţie de această comunitate decât cu condiţia de a-i accepta şi de a-i apăra valorile, de a se pune în serviciul unei alte cauze decât aceea a artei. A existat, desigur, o artă a maselor; mai mult încă, întreaga artă a fost artă a maselor până de curând pentru că, în fond - am spus deja acest lucru - arta tinde să parvină la conştiinţa de sine: arta pentru artă este o idee nouă. Până la apariţia acestei idei, artistul s-a pus în mod spontan în serviciul Weltanschauung-ului propriei sale comunităţi, al credinţei acesteia în epocile de credinţă; opera nu avea un public, ci o masă de fideli, masă care se recunoştea în operă şi care venea la aceasta spre a se instrui în legătură cu credinţa ei: la portalul bisericii Moissac, Evul Mediu nu venea să admire timpanul sculptat, ci să venereze Cristul, aşa cum acesta va să apară în ziua Judecăţii. Să însemne aceasta că astăzi opera nu mai are alte legături cu publicul decât prin gustul artei pe care ea i-l comunică? Nicidecum, pentru că opera îi aduce, încă, un mesaj, dar acordul dintre public şi operă nu mai este un acord prealabil constituit, pentru că arta creează o comuniune care nu-i preexistă. În afară

de aceasta, credinţele şi valorile care cimentează comunitatea nu sunt în mod necesar - departe de aceasta -, valorile pe care obiectul estetic le exprimă în felul său: acestea nu întâlnesc masa, ci îşi creează un public. Dar, oare astăzi, este posibilă o artă de masă? Suntem tentaţi să credem într-o atare posibilitate, dacă ne gândim la eşantioanele care ni se prezintă: icoanele de serie vândute pe lângă catedrala Saint-Sulpice, filmul hollywoodian, romanul poliţist. Este însă vorba de o artă comercializată ale cărei opere sunt produse în serie, de o adevărată uzurpare a tehnicilor artei de către comercianţi. Faptul nu constituie însă un temei îndeajuns de puternic, pentru ca ideea unei arte de masă să fie proscrisă. Dar, dacă astăzi, după convingerea lui Sartre, nu s-au stabilit un dialog între masă şi artă, nici chiar de către literatură, faptul s-ar putea explica, probabil, prin lipsa unui punct de sprijin pentru o credinţă comună. Dacă o credinţă vie traversează comunitatea, ea va sensibiliza artistul şi-şi va găsi rezonanţa în obiectul estetic: dar, atât timp cât această credinţă nu există, artistul nu poate face altceva decât să propună credinţa sa cui vrea s-o înţeleagă: publicul său nu este decât un public şi nu masa, dar rămâne ca acest public să tindă spre umanitate.

Ridicarea publicului în planul umanităţii nu este posibilă decât prin operă. Şi dacă obiectul estetic aşteaptă de la public nu numai consacrarea, ci şi împlinirea sa, în schimb publicul aşteaptă de la operă promovarea sa în planul umanităţii. Obiectul estetic nu aduce, deci, ceva publicului fără ca acesta să nu primească ceva de la el: publicul trebuie să-i fie public şi să se ridice la universal. E de la sine înţeles că publicul nu se poate constitui ca public decât pentru că opera acţionează mai întâi asupra individului, invitându-l, prin ea însăşi, la atenţiune şi respect. Acest lucru ne va apare în toată lumina în momentul când vom trece la studiul percepţiei estetice. Dar, trebuie să evocăm, mai întâi, problematica publicului, pentru că publicul amplifică, într-un anume fel, acţiunea pe care opera o exercită asupra individului şi pentru că publicul apare ca un corelat al obiectului estetic: celelalte obiecte nu au public sau, dacă au, acesta nu este comparabil cu publicul operei de artă. Problematica publicului ne va face mai sensibilă ambiguitatea statutului obiectului estetic, obiect care este, totodată, pentru noi şi care comportă un în sine.

4. *Roman Ingarden, Trăirea estetică*

1. Concepţia după care obiectul cunoaşterii, al activităţii practice şi al trăirii estetice ar fi constituit de un acelaşi tip de real, nu se poate susţine. Trăirea estetică duce la constituirea unui obiect deosebit - cel estetic - care nu poate fi identificat cu obiectul real a cărui percepere dă primul impuls desfăşurării trăirii estetice şi care de obicei, dacă este

o operă de artă creată în acest scop, îndeplineşte un rol de regulator în desfăşurarea acestei trăiri.

2. Orice trăire estetică în deplina ei desfăşurare se săvârşeşte într-o multitudine de faze care - într-un caz ideal strict orânduite conform unor relaţii motivate lăuntric - se succed ducând la constituirea şi la receptarea nemijlocită a obiectului estetic. Ea conţine în demersul său felurite trăiri, componente parţiale de diverse tipuri: atât acte cognitive cât şi de structurare sau dimpotrivă doar de reflectare, precum şi în sfârşit de natură emoţională. Toate se leagă şi se îmbină în moduri diferite. Trăirea estetică constituie o fază de viaţă foarte activă, în care numai în anumite momente intervine receptarea pasivă.

3. Trăirea estetică debutează atunci când pe fundalul unui obiect real (lucruri, procese) perceput sau imaginat apare o calitate deosebită - de obicei o calitate structurală - care ,,nu-l lasă indiferent" pe subiectul trăirii, ci îi provoacă o stare specială de excitaţie. Este o stare pe care o denumim ,,emoţie estetică prealabilă" şi care nu are nimic în comun cu aşa-numita ,,plăcere". Bogată în momente felurite, ea se caracterizează în primul rând printr-o dorinţă - născută din emoţie şi un soi de uimire - de a poseda concret acea calitate producătoare de emoţii, care la început nici nu este surprinsă în mod limpede cu al său *quale*. Emoţia prealabilă provoacă mai întâi o atitudine activă a subiectului în direcţia calităţii care l-a emoţionat, şi prin aceasta pe de-o parte, introduce o nouă fază a trăirii estetice, pe de alta, ea însăşi devine centrul de cristalizare al obiectului estetic, receptat în cursul devenirii sale. Totodată, emoţia prealabilă atrage după sine numeroase fenomene consecutive care despart trăirea estetică de trăirile anterioare ale subiectului-receptor, conferindu-i acesteia un caracter deosebit. Şi anume:

a) Se ajunge la o inhibare în desfăşurarea normală a trăirilor şi activităţii subiectului-receptor îndreptate către obiectele lumii reale. Totodată se manifestă o restrângere specifică a câmpului conştiinţei sale. Dacă emoţia prealabilă este relativ slabă, atunci inhibarea (la care ne-am referit) trece repede, iar trăirea estetică se întrerupe. Se produce în cazul acesta ,,o întoarcere" la procesele vieţii reale înconjurătoare. De altminteri ,,întoarcerea" survine şi după desfăşurarea deplină a trăirii estetice.

b) Ecoul trăirilor anterioare şi al preocupărilor practice, care persistă în mod normal în fiecare ,,acum" concret al omului, apare slăbit sau chiar stins. Drept urmare, trăirea estetică formează un întreg desprins din cursul firesc al vieţii cotidiene şi care abia ulterior se integrează (parcă în mod automat) în totalitatea vieţii noastre.

c) Se produce o schimbare în orientarea de bază a subiectului trăirii: în locul uneia firesc îndreptată către viaţa practică, spre una specific ,,estezică". Datorită emoţiei prealabile, credinţa primordială în existenţa lumii reale,

inerentă unui comportament firesc, alunecă spre periferia conştiinţei sale, iar interesul subiectului trăirii nu se mai dirijează spre obiectele reale şi stările lor de fapt, ci spre ceea ce deocamdată este pur calitativ. Nu faptul concret, ci ,,cum" şi ,,ce", adică produsul pur calitativ este acel ceva la a cărui constituire duce trăirea estetică şi spre a cărui receptare, ca obiect estetic, este orientat subiectul trăirii. Ca urmare a acestei modificări de atitudine, momentul confirmării, cuprins în actul percepţiei obiectului înzestrat cu acea calitate emoţională, suferă ,,o neutralizare" în sensul lui Husserl, fără ca prin aceasta să fie neutralizată însăşi trăirea estetică (vezi şi punctul 7).

4. Emoţia estetică prealabilă constituie, şi în fazele ulterioare ale trăirii estetice, baza (resimţită mai slab sau mai intens) dezvoltării acesteia. Faza legată de ea nemijlocit constă în contemplarea concentrată şi activă a calităţii care la început doar ne-a emoţionat.

Această calitate nu numai că trece în primul plan al câmpului nostru vizual (,,iese în faţă"), ci începe totodată să se delimiteze şi să se deosebească de câmpul primordial de date perceptive (acum neutralizate) şi să constituie un întreg. Dacă este o calitate autonomă, adică nu necesită nici un fel de întregiri calitative, atunci prin aceasta procesul de constituire se încheie: avem de-a face cu un obiect estetic relativ simplu şi primitiv. Dacă însă întregirile apar ca indispensabile atunci trăirea estetică, în desfăşurarea ei ulterioară, se încarcă de un soi de nelinişte, devine o căutare insistentă a calităţilor apte s-o completeze. Totodată contemplarea acestei calităţi astâmpără pe moment dorinţa de a fi în relaţie cu ea şi se preschimbă chiar într-un fel de desfătare estetică. În mod obişnuit această desfătare stârneşte curând o nouă dorinţă de posesiune concretă a calităţilor estetice emoţionale pe care subiectul contemplării fie că le caută la opera de artă dată nemijlocit, fie că şi le proiectează numai imaginar. În urma acestui demers, calităţile se suprapun peste ceea ce este dat nemijlocit şi cu care se contopesc. În cazul în care calităţile găsite nu se îmbină armonios cu calitatea emoţiei prealabile, ci duc la un dezacord, atunci se ajunge la ,,un răspuns la valoare" negativ estetic şi emoţional (vezi şi punctul 6). În caz contrar (eventual pe baza evoluţiei contemplării unei opere de artă), obiectul estetic care ia naştere se structurează tot mai deplin.

5. În acest proces estetic de creare a unui nou întreg calitativ şi de receptare a sa de către subiectul trăirii se desfăşoară o modelare dublă a calităţilor ce se ivesc: a) în structuri categoriale; b) în structura unui ansamblu calitativ polifonic.

ad a) Calităţile receptate concret sunt modelate categorial în sensul că le este adăugat imaginar (,,eingefühlt") un substrat determinat de ele (îndeosebi ,,obiectul reprezentat" în opera de artă), care ulterior ajunge la o actualizare

în aceste calităţi şi dobândeşte caracterul unei ,,realităţi" aparent autonome. Din această cauză, calităţile relevante estetic îmbracă parcă forma categorială a determinării acestor concretitudini aparent existente şi totodată întregul se îmbogăţeşte cu calităţi constituive noi, care împlinesc concretitudinile imaginare. Ceea ce s-a structurat astfel este ulterior receptat pentru sine de către subiectul trăirii, care nu rămâne impasibil, ci răspunde cu diferite emoţii. Astfel se ajunge la o relaţie emoţională intimă a subiectului trăirii cu concretitudinile reprezentate în obiectul estetic (mai cu seamă cu persoanele reprezentate dimpreună cu destinele lor).

ad b) Atunci când subiectului trăirii estetice i se dezvăluie nu o calitate simplă ci mai multe, de obicei acestea nu apar izolate una lângă alta, ci se organizează într-un întreg coerent. Ceea ce înseamnă că: 1. fiecare dintre ele se schimbă calitativ sub influenţa celorlalte calităţi cu care apare împreună; 2. în mod normal aceasta se exprimă în structura ,,aparenţei" respectivei calităţi la întregul calitativ (calitatea îşi pierde caracterul de absolută autonomie şi independenţă); 3. modificarea reciprocă a calităţilor împletite între ele duce la apariţia unei calităţi noi (,,structuri") supraetajate peste stratul material şi cuprinzând întregul ansamblu; 4. într-un caz anumit se poate ajunge la constituirea, în cadrul calităţilor alcătuind substratul material al structurii, de părţi componente ale întregului, care totuşi nu lezează unitatea ansamblului. Atunci întregul este fracţionat şi tipul lui formal constituie o structură specifică a obiectului estetic, care depinde de desfăşurarea procesului estetic de modelare. Ceea ce înseamnă că: menţinându-se aceeaşi multitudine a calităţilor de bază, structura obiectului estetic poate alcătui în alt mod, în funcţie de desfăşurarea procesului estetic de modelare. ,,Structurarea" diferită a obiectului este o trăsătură specifică a trăirii estetice. Ei îi este subordonată modelarea categorială a ,,obiectelor reprezentate" în opera de artă şi a obiectului estetic el însuşi. Constituirea de întreguri calitative structurate şi independente constituie ţinta finală a fazelor creatoare ale trăirii estetice.

6. În fazele trăirii estetice discutate până acum apar elemente de trei feluri: a) emoţionale (emoţia estetică, desfătarea); b) activ-creatoare (crearea obiectului estetic ca întreg structurat calitativ); c) pasive, receptoare (receptarea concretă a produselor calitative, constituite). Drept urmare, aceste faze se remarcă printr-o dinamică caracteristică şi printr-o nelinişte a căutării şi a găsirii. Spre deosebire de ele, în ultima fază, trăirea estetică ajunge la un fel de satisfacţie. Atunci are loc simţirea (această noţiune - în germană: *intentionales Fühlen* - a fost introdusă de Max Scheler în consideraţiile sale referitoare la valorile morale) intenţională contemplativă, pătrunsă de emoţie a obiectului estetic constituit. Această simţire intenţională reprezintă experienţa specifică, iniţială, a valorii estetice ca atare, deşi în cadrul nu se ajunge la deplina concretizare a obiectului estetic, care se realizează abia în cunoaşterea estetică supraetajată trăirii estetice. Simţirea estetică intenţională duce totodată la răspunsul

estetic iniţial la valoare. Dacă răspunsul este pozitiv, atunci are loc forma unei recunoaşteri emoţionale cu care gratificăm obiectul estetic; dacă este negativ constă într-o respingere, o condamnare a unui obiect estetic lipsit de valoare, eşuat. De experienţa estetică a obiectului estetic trebuie deosebită aprecierea valorii sale, care se săvârşeşte pe baza acestei experienţe într-o atitudine de pură cunoaştere. De amândouă trebuie deosebită evaluarea valorii artistice a operei de artă.

În unele cazuri trăirea estetică nu duce la constituirea obiectului estetic; ceea ce apare atunci nu sunt decât un fel de *disiecta membra*. În acest caz atât experienţa a ceva estetic valoros cât şi răspunsul la valoare lipsesc.

7. În această ultimă fază a trăirii estetice este conţinut un moment deosebit, datorită căruia ea nu trebuie aşezată printre cele ,,neutralizate" sau pur şi simplu ,,neutre". E vorba anume de un moment de confirmare, care priveşte obiectul estetic gata constituit: acesta este recunoscut drept ceva existând într-un mod propriu. Dimpreună cu el mai apar trăirea estetică şi alte momente ,,tetice" (ce îndeplinesc funcţia de confirmare), care se referă la concretitudinile eventual reprezentate în cadrul obiectului estetic şi le plasează în lumea reprezentată, *quasi*-reală.

5. *Judecata de valoare estetică*

1. Doresc să dezbat două probleme: a) în ce constă esenţa judecăţii de valoare estetică şi b) cât este de îndreptăţit relativismul estetic subiectiv. La prima vedere între aceste două probleme ar părea să nu existe nici o legătură. De fapt, se poate demonstra că relativismul estetic subiectiv se însoţeşte de obicei cu o interpretare greşită sau cel puţin unilaterală a judecăţii de valoare estetice.

2. Fără îndoială emitem judecăţi în care anumitor obiecte, şi mai ales obiecte de artă, le atribuim calificative care le evaluează, ca de pildă ,,frumos", ,,urât" etc. Dacă sunt într-adevăr judecăţi *sensu stricto,* atunci se deosebesc de altele, pur teoretice, doar prin conţinutul lor şi ca atare nu constituie judecăţi de un fel deosebit. Ele sunt poate totuşi absolut necesare, atât spre a ne putea da noi înşine seama cu ce venim în contact de fapt în cadrul trăirii estetice, precum şi spre a ne putea înţelege cu alţii referitor la rezultatul evaluării noastre efectuate asupra respectivului obiect. Ar fi totuşi greşit să vedem într-o asemenea judecată - aşadar într-un act *par excellence* de

natură intelectuală - ,,o apreciere" sau mai bine zis ,,o evaluare" a unui obiect estetic. Întrucât evaluarea nu se produce în judecată, ci în cadrul ei culminează, e suficient să fie precizată şi formulată conceptual. Evaluarea are loc într-una din fazele finale ale trăirii estetice care conţine numeroase şi felurite momente, şi din această cauză depăşeşte cu mult raţionamentul pur intelectual. Ea însăşi rămâne însă într-o relaţie nemijlocită cu fazele trăirii estetice ce o preced, în care se efectuează de fapt experienţa estetică şi se constituie obiectul estetic. Este parcă o concluzie a acestei experienţe şi o reacţie primordială, originară a subiectului care percepe, faţă de ceea ce s-a structurat şi ni s-a dezvăluit în trăirea estetică. Evaluarea nu trebuie desprinsă de acest fundament dacă urmează să se efectueze în mod serios şi să-şi exercite funcţia specifică şi de neînlocuit.

Ne vom ocupa ulterior cu explicarea mai amănunţită a evaluării estetice. Pentru început, trebuie să subliniem că judecata de valoare - ca operaţie specială şi ca produs al ei structurat şi precizat lexical - poate fi desprinsă de trăirea estetică şi mai ales de experienţa estetică şi rezultatele acesteia şi, ca un act pur intelectual, poate fi emisă ,,orb". Aşa se procedează uneori ,,criticii" care utilizează o serie întreagă de criterii învăţate, cu ajutorul cărora se orientează cu privire la valoarea unei opere - adesea inaccesibile lor şi apoi emit, în deplină linişte, o judecată calificativă, fără măcar să bănuie înfăţişarea specifică a operei, respectiv a obiectului estetic înălţat pe fundamentul ei. Judecăţile de valoare emise astfel pot fi juste - mai degrabă întâmplător decât printr-o *dignitas* proprie - dar destul de des se întâmplă să fie false. Cel ce nu cunoaşte experienţa estetică şi dezvăluirea prin mijlocirea ei a unei valori estetice concrete, cel care nu o ia în seamă sau nu înţelege în ce constă funcţia proprie trăirii estetice, cel care îşi concentrează atenţia doar asupra judecăţilor privind obiecte valoroase estetic şi ţine seama numai de ele, acela este deosebit de vulnerabil în faţa argumentelor relativismului subiectiv şi deseori se simte în faţa lui fără apărare. Deoarece judecăţile de valoare desprinse de experienţa estetică, sunt lipsite de o fundamentare corespunzătoare. Ideea relativităţii nu le refuză într-atât valoarea de adevăr, cât încearcă să arate motivul pentru care, deşi nefundate şi de fapt (după opinia relativiştilor) false, pot fi totuşi socotite, în mod greşit, drept adevărate.

3. *De gustibus non est disputandum* este concluzia scepticismului estetic, decurgând din relativismul estetic. Acesta din urmă oferă argumente explicative în favoarea faptului că sunt inutile discuţiile în contradictoriu în privinţa a ceea ce îţi place. De fapt există două argumente de acest fel: a) Aceeaşi operă (aceeaşi catedrală) o dată ne apare ca frumoasă şi aşa este apreciată, pe când, altă dată este apreciată ca urâtă. N-are nici un fel de importanţă - în cazul acesta - dacă aşa i se pare aceleiaşi persoane sau unor persoane diferite. b) Ceva de felul unei catedrale sau a unui tablou nu poate fi nici frumos nici urât. Întrucât acestea sunt obiecte fizice (lucruri) şi printre proprietăţile

lor nu există nimic care să fie ,,frumos" sau ,,urât". E drept că respectivele ni se par uneori frumoase sau urâte, dar nu-i vorba decât de o simplă *aparenţă*. Faptul că se ajunge la asemenea *experienţă* este fundamentat de proprietăţile trăirii şi de capacitatea perceptivă a privitorului. Şi cum acesta se schimbă de la caz la caz, şi judecata de valoare este de fiecare dată alta.

4. Această argumentare însă nu rezistă la critică şi se bazează pe presupuneri greşite. Şi anume:

a) Din faptul că un anumit obiect bine determinat este apreciat, o dată drept frumos şi altă dată drept urât, sau chiar apare în mod concret astfel, nu decurge că ar fi într-adevăr urât. Nu înseamnă deloc că am greşit, nu prima dată ci a doua oară. Şi ar putea să se întâmple tocmai dimpotrivă. În această argumentare se porneşte de la presupunerea că, în ambele cazuri obiectul apreciat *a rămas acelaşi*, că numai aprecierea a variat. Ceea ce nu este deloc sigur şi ar trebui dovedit în fiecare caz în parte. S-ar fi putut întâmpla să se fi schimbat între timp sau să i se fi arătat privitorului cu alte proprietăţi, relevante pentru frumuseţea operei. Întrucât ceva ca ,,frumosul" pare să fie o calificare a unui obiect derivată din alte proprietăţi. Receptarea unei opere de artă - fie ea o operă literară, muzicală sau pictură - este întotdeauna parţială. Opera este sesizată doar cu o parte din însuşirile ei. În cazul acesta deosebirile ei în evaluare nu trebuie să decurgă din deosebirile comportamentului subiectiv al privitorului. Mai târziu voi indica şi alte motive ale deosebirilor posibile de apreciere ale obiectelor estetice.

b) Dacă operele de artă ar fi într-adevăr ceva de tipul obiectelor fizice, ar fi cu totul firesc să nu li se poată atribui cu deplină îndreptăţire nici un fel de valoare estetică. Şi anume din motive pur ontice, întrucât tot ce este fizic nu poate avea decât însuşiri ,,fizice". Dar şi din cauze epistemologice, fiind socotit obiect fizic numai acela care ne este dat printr-o experienţă senzorială *cu totul neutră* pe plan emoţional. Deoarece din punct de vedere epistemologic se consideră că numai o percepţie sensibilă, neutră, constituie baza experienţei necesare în vederea receptării unui obiect fizic şi a proprietăţilor sale. Ulterior acest principiu este extins - fără să se bage de seamă - asupra tuturor obiectelor exterioare, ceea ce încetează să mai fie corect.

În cazul nostru se cuvine pus la îndoială faptul că operele de artă sunt obiecte fizice sau psihice, cât şi faptul că ne pot fi date în acte de experienţă senzorială sensibilă neutre din punct de vedere valoric, deşi este neîndoielnic că pentru subiectul care le receptează sunt obiecte deosebite, exterioare lui. Lucrul acesta este şi mai îndoielnic când e vorba de obiecte estetice şi de modul de a fi receptate. În mai multe studii ample, printre care şi în cartea mea *Das literarische Kunstwerk* (1931), am încercat să arăt că operele de artă (tablourile, sculpturile, operele arhitectonice, muzicale, poetice) sunt creaţii intenţionale de un tip special, care, ce-i drept pretind o bază ontică şi o găsesc în obiecte fizice adecvate acestui scop. Cu proprietăţile lor specifice însă, ele depăşesc cu mult trăsăturile

respectivelor obiecte. Ele sunt totodată produse schematice care, din diferite puncte de vedere, conţin zone de indeterminare precum şi momente doar *potenţiale*. Aceste produse schematice constituie numai puncte de pornire pentru săvârşirea unei trăiri estetice, în care sunt concretizate şi actualizate. Unele din zonele lor de indeterminare sunt aceste situaţii întregite (umplute) şi înlăturate, iar unele din momentele lor potenţiale sunt actualizate. În procesul acesta, deseori foarte complicat, se ajunge la constituirea obiectului estetic, care este totodată un produs intenţional, deşi *cum fundamento in re*, şi abia el reprezintă obiectul evaluării estetice. Nefiind nici fizic, nici psihic, nimic nu-l împiedică să poarte momente extrafizice, respectiv extrapsihice, şi prin urmare să poată fi ,,frumos" sau ,,urât".

Totodată se iveşte posibilitatea ca una şi aceeaşi operă de artă să fie concretizată în diferite cazuri în moduri diferite, şi se mai poate întâmpla ca de fiecare dată un alt grupaj al zonelor sale de indeterminare să fie înlăturat şi alte momente potenţiale să fie parţial actualizate. Drept urmare, la contemplarea unuia şi aceluiaşi obiect de artă se pot constitui diferite obiecte estetice, purtătoare a diferite calităţi valorice, şi, ca atare li se pot atribui *în mod îndreptăţit* valori diferite. Ba chiar trebuie să se aibă în vedere că acesta este cazul normal. Se dovedeşte aşadar din nou, că din deosebirile evaluărilor şi drept consecinţă a dezacordului în judecăţile de evaluare estetică privind unul şi acelaşi obiect de artă, nu trebuie neapărat să reiasă că una dintre ele, cu atât mai mult toate, ar fi false. În principiu ambele pot să fie adevărate sau eronate.

Ajungând aici, încă nu putem afirma nimic decisiv cu privire la adevărul judecăţii de valoare estetică. Dar ni se deschide în faţă posibilitatea ca, în ciuda deosebirilor de apreciere, să existe o strânsă relaţie între valoarea obiectului estetic şi sensul evaluării. Această relaţie poate să certifice valabilitatea evaluării, în vreme ce, de pe poziţia relativismului şi a scepticismului estetic s-ar fi putut părea că asemenea relaţie neexistând, pentru fiecare obiect estetic s-ar putea ajunge la orice evaluare cu totul arbitrară. Atunci când se compară judecata de valoare cu obiectul fizic corespunzător, care constituie baza ontică a respectivului obiect de artă, nu se poate constata bineînţeles nimic altceva decât subordonarea intenţională signitivă a sensului judecăţii faţă de ceva în care această judecată nu-şi poate afla o împlinire mulţumitoare. Întrucât între ele nu există o legătură mai apropiată, aptă să justifice acea evaluare. Nici nu se cuvin alăturate anumite obiecte fizice de judecăţile estetice de valoare. Pentru a găsi acel ceva la care se referă judecata trebuie să se ajungă la experienţa estetică corespunzătoare, şi îndeosebi la acea fază a ei în care, pe de-o parte se ajunge la dezvăluirea obiectului valoros estetic şi, pe de altă parte se efectuează nemijlocit evaluarea obiectului, care îşi extrage fundamentarea concretă din datele cuprinse în el nemijlocit.

5. De îndată ce s-a constituit, trăirea estetică ajunge în faza ei culminantă, în care se săvârşeşte nu numai ,,resimţirea" acestor calităţi, dar şi o reacţie *emoţională* specială a subiectului trăirii faţă de calităţile valoroase estetic, aduse la o prezenţă concretă în sine, şi faţă de calităţile valorilor estetice ,,fundate" în ele. Este aşa-numitul ,,răspuns la valoare", cum se exprimă fenomenologii, în care respectivul obiect valoros i se acordă recunoaştere şi admiraţie. În acest ,,răspuns" se săvârşeşte tocmai ceea ce se cuvine să fie denumit evaluare estetică. Expresia ei pur exterioară şi forma (matricea) intelectuală a acelui ceva la care tocmai răspunde, este judecata de valoare estetică intelectuală.

6. De obicei - şi lucrul acesta îl comite şi relativismul estetic - relaţia dintre aprecierea estetică (deci dintre evaluarea nemijlocită şi judecata de valoare) şi obiectul evaluat este concepută ca o relaţie cauzală. Dacă într-un anumit caz se constată că aprecierea este condiţionată cauzal de obiect, asta constituie un argument în favoarea aşa-numitei ,,obiectivităţi" a aprecierii. În schimb, dacă aprecierea este cauzal independentă de obiect, fiind doar consecinţa legităţilor care dirijează existenţa subiectului valorizator, faptul este interpretat drept argument în favoarea aşa-numitei ,,subiectivităţi" a evaluării, aşadar a caracterului ei eronat. În realitate, este greşit modul de a pune problema. Chestiunile privind judecăţile de valoare sau, în genere, evaluările nu se pot rezolva printr-o analiză cauzală. Ele pretind o analiză a semnificaţiilor şi o cercetare a relaţiilor motivate de sens. Bineînţeles că la fel stau lucrurile în privinţa evaluării obiectului estetic. Trebuie căutate aici relaţiile se sens esenţiale între sensul evaluării (răspunsul la valoare) şi obiectul supus evaluării, mai ales a calităţii valorilor estetice ivite în obiectul estetic. O analiză aprofundată a problemelor legate de aceasta nu poate fi efectuată aici. Trebuie totuşi să atrag atenţia asupra următoarei chestiuni:

Orice valorificare estetică include diferite componente: a) Momentele sesizării constând în perceperea şi înţelegerea respectivului obiect cu structura şi calităţile valorii sale. Aceste momente reprezintă fundamentul evaluării; b) Momentele emoţionale ale contactului nemijlocit cu calităţile vizibile ale valorii, momente care permi să fie resimţită însăşi calitatea valorii cât şi dimensiunile ei (acel *dignitas*); c) Sensul răspunsului adecvat la valoare, cu ajutorul căruia (sau în care) este ,,apreciat" obiectul cu valoarea sa. Acest sens decurge din momentele a) şi b). În unele cazuri aceste momente se deosebesc mult între ele, deşi îşi corespund în raport cu desfăşurarea fazelor premergătoare ale trăirii estetice şi cu înzestrarea obiectului estetic, constituit în cursul trăirii. Izbitor este faptul că răspunsul la valoare poate fi foarte diferit. Nu întotdeauna se manifestă pur şi simplu admiraţia şi recunoaşterea pentru dezgustul şi respingerea (osândirea). Chiar şi admiraţia poate să se manifeste sub diferite înfăţişări. Poate duce la încântare şi extaz sau să se preschimbe într-o delectare şi contemplare a calităţilor valorii. Poate fi furtunoasă şi entuziasmată sau se poate desfăşua relativ în linişte şi cu oarecare răceală. Poate fi legată cu un soi

de uimire, privind măreţia şi profunzimea respectivei opere, şi se poate încheia cu un simţământ special de supunere umilită. Dar poate fi vorba şi despre o plăcere plină de voie bună sau de un calm însoţit de mulţumire datorată prezenţei anumitor calităţi pe care le-am gustat privindu-le. Şi tot astfel se petrec lucrurile cu modalităţile de comportament negative faţă de calităţile valorilor care apar în obiect. Întotdeauna se poate descoperi o acomodare motivată de sens între modul în care se manifestă recunoaşterea faţă de obiectul valoros şi calitatea valorii date. Faţă de ceea ce este într-adevăr frumos şi extraordinar prin profunzimea sa reacţionăm cu admiraţie şi uimire şi cu o dragoste specială, iar faţă de ceea ce este plăcut cu încântare; faţă de ceea ce e urât cu silă şi repulsie; faţă de ceea ce e plicticos cu rea voinţă etc. Întotdeauna există un comportament motivat de sens, chiar logic, faţă de ceea ce este văzut şi resimţit. Şi abia pe baza acestui răspuns nemijlocit la valoare, se emite o judecată în care - corespunzător cu sensul răspunsului la valoare - i se atribuie unui obiect o valoare sau alta. Legătura logică între răspunsul la valoare şi calitatea valorii este atât de strânsă şi de evidentă încât în cazul respectiv - adică la apariţia concretă, fenomenală a unei valori precis determinate - ar fi ilogic şi anapoda să reacţionăm cu un răspuns la valoare nepotrivit şi o apreciere greşită. Omiţând cazurile patologice, în ciuda existenţei relaţiilor logice amintite, nu orice calitate a valorii estetice este în aceeaşi măsură originară şi adecvată şi nu oricare se manifestă în împrejurări nestingheritoare de natură subiectivă ori obiectivă. Prin urmare în anumite cazuri se cuvine pusă întrebarea dacă este efectiv valabil răspunsul la valoare emis. Trebuie găsite mijloacele necesare pentru a confrunta răspunsul la valoare cu calităţile valorii estetice, şi a verifica dacă şi cât este el de întemeiat, aşadar a confirma sau a infirma aprecierea finală.

7. În situaţia pomenită însă se mai ivesc şi alte probleme privind valabilitatea aprecierii. Se pune mai întâi întrebarea dacă constituirea unui anumit obiect estetic pe fundamentul unei opere de artă determinate se săvârşeşte la întâmplare şi independent de opera de artă, au dacă se realizează, or poate să se realizeze, în conformitate cu liniile directoare oferite de calificările operei de artă. Nu încape nici o îndoială că împrejurări lăturalnice şi întâmplătoare pot influenţa constituirea foarte diferită a obiectului estetic. Dar trecând peste împrejurările nefavorabile, posibile practic oricând, să ne întrebăm numai, când şi în ce măsură este posibilă constituirea obiectului estetic în conformitate cu indicaţiile furnizate de opera de artă. Condiţia este ca trăirea estetică să se producă în timpul receptării permanente şi, pe cât este cu putinţă, adecvate a respectivei opere, deşi obiectul estetic depăşeşte şi trebuie să depăşească ceea ce se găseşte şi este receptat în opera de artă, deoarece în trăirea estetică are loc concretizarea deja pomenită a operei. Şi atât la receptarea (reconstituirea) operei, cât şi la trecerea dincolo de ceea ce a fost receptat, se ridică probleme ale ,,valabilităţii" constituirii obiectului estetic. Această problemă nu o putem nici formula cu toate detaliile şi nici rezolva aici. Am dori însă ca, în ce priveşte

depăşirea de către obiectul estetic a limitelor operei de artă, să atragem atenţia asupra unei chestiuni de bază.

Orice operă de artă. ca un produs schematic indică anumite posibilităţi de completare şi înlăturare a zonelor de indeterminare, de actualizare a momentelor sale pur potenţiale. Indică, ce-i drept, dar în primul rând fără să limiteze posibilităţile, în al doilea rând fără să-i impună receptorului o modalitate anumită de împlinire în cadrul întregirilor posibile, deşi - în funcţie de operă - sugestia poate fi mai mult sau mai puţin activă. Aşadar, în fiecare caz în parte, se pune în mod legitim întrebarea dacă respectiva concretizare s-a efectuat în aşa fel încât obiectul estetic constituit în momentele sale care împlinesc zonele lacunare şi în trăsăturile actualizate ale întregului se menţine sau nu înlăuntrul posibilităţilor oferite de opera însăşi. Aceasta se referă îndeosebi la valoarea constituită a obiectului estetic. Cum se prezintă respectiva valoare depinde mai ales de faptul dacă, drept urmare a concretizării efectuate, calităţile valoroase estetic şi calităţile valorii estetice supraetajate acestora se vor arăta concret şi nemijlocit receptorului. Deoarece, de asta depinde dacă obiectul estetic, constituit în cele din urmă, corespunde operei de artă - luată ca punct de pornire şi linie directoare - prin calităţile valorii estetice prescrise de aceasta pe care şi le-a însuşit, sau dacă s-a ajuns la anumite abateri şi falsificări. Sunt implicaţi aici ambii factori: pe de o parte opera de artă, pe de altă parte receptorul şi condiţiunile în care se desfăşoară trăirea estetică. Esenţial este ca subiectul-valorizator să aibă capacitatea necesară de a ,,ghici" calităţile valoroase estetic menite să completeze calităţile provenind de la operă, să ştie să le privească şi să le actualizeze într-un asemenea grupaj şi aranjament, încât ele să apară actualizate pozitiv şi legate logic calităţile valorii estetice a întregului. Bineînţeles trebuie să se ţină seama că lucrurile acestea diferă de la receptor la receptor, şi că prin urmare rezultatele vor fi ele diferite în funcţie de calităţi şi mai ales de calităţile valoroase estetic. Dar de aici nu decurge în nici un caz că afirmaţia *de gustibus non est disputandum* ar fi justă, ci că fiecare subiect-privitor are acel *gustus* necesar ca să constituie un obiect estetic corespunzător şi să reacţioneze faţă de el cu o evaluare corespunzătoare. Posibilitatea erorii n-o exclude pe aceea a unei receptări şi evaluări juste a obiectului estetic. Ci dimpotrivă, tocmai acolo unde sunt posibile ambele arternative, există o raportare cu adevărat corectă între evaluarea estetică şi obiectul evaluat.. Nimeni, de pildă, nu se îndoieşte că sunt posibile greşeli în cercetarea matematică, şi că realmente asemenea greşeli se comit. Dar nimeni nu trage concluzia că, în general, cunoaşterea matematică ar fi cu neputinţă sau că n-ar putea fi controlată sau, în sfârşit, că ar fi - aşa cum se spune în cazul evaluării obiectelor estetice - ,,relativă". Se recomandă numai să înveţi temeinic matematica şi să tragi corect concluziile. Cel ce nu reuşeşte, rămâne în afara matematicii, fără vreo pagubă pentru aceasta. Aşadar, nici posibilele erori şi inexactităţi în domeniul cercetării obiectelor estetice nu trebuie să ne ducă la concluzii sceptice.

6. *Tudor Vianu*, Atitudinea estetică şi estetismul

Posibilitatea de a subordona oricare din aspectele realului în sfera valorii estetice, despre care am amintit mai înainte, determină aşa-numita atitudine estetică în faţa lumii şi a vieţii. Atitudinea estetică trebuie însă limpede distinsă de estetism, cu care confuzia este adeseori făcută. Estetismul este acea atitudine care reactivează în realitate numai valori de artă, rămânând într-acestea închisă celorlalte valori ale culturii sau profesând chiar o anumită ostilitate faţă de ele. Stăpâneşte un punct de vedere estetic acela care în faţa unei opere ştiinţifice, în loc să se intereseze de substanţa cercetării, de justeţea sau profunzimea adevărurilor pe care le atinge, judecă numai darul de scriitor al cercetătorului. Estetismul inspiră pe acela care apreciază în conduitele practice ale vieţii nu valoarea lor morală, binele sau răul pe care ele îl pot conţine, ci pitorescul lor, forţa plastică a unui gest sau atitudini, caracterul sugestiv al unui cuvânt exprimat într-o anumită împrejurare concretă. Dintr-un punct de vedere estetic se aşează acela care, din complexul de valori al religiei, reţine şi preţuieşte numai frumuseţea ceremoniilor şi a cadrului în care ele se desfăşoară. Nici adevărul, nici binele, nici sacrul nu au un preţ adevărat pentru estet. ,,Lumea nu este justificabilă decât ca fenomen estetic", spunea odată Fr. Nietzsche, un om care avea de altfel în sine o posibilitate mai largă de îmbrăţişare a lumii. Lupta unul Flaubert cu formele burgheze ale societăţii timpului său, fanatismul său estetic provenea poate dintr-o antipatie radicală faţă de toate valorile extraestetice care se întrunesc în cuprinsul vieţii sociale. ,,Nimic din ce se întâmplă cu adevărat n-ar o importanţă cât de mică", scria odată Oscar Wilde. Şi altădată: ,,Mulţi oameni acţionează bine, dar foarte puţini vorbesc la fel, ceea ce înseamnă că a vorbi este cu mult mai greu şi în acelaşi timp mai frumos". Neatenţia pentru realitate, substanţa în care se plăsmuieşte fapta morală şi preţuirea cu mult superioară a expresiei faţă de acţiune, iată manifestările unei atitudini estetice a spiritului. Această aţintire asupra singurelor momente ale realităţii care pot fi răsfrânte ca valori estetice îl face pe estet insensibil nu numai la celelalte valori, dar şi la negaţia şi înfrângerea lor. ,,Ce frumos lucru este o crimă frumoasă", exclama odată foiletonistul J. J. Weiss, dând astfel expresia unei parţialităţi care poate jigni. O crimă nu poate reclama ca atitudine corelativă adecvată decât pe aceea morală, şi persoana care se înşală asupra acestei împrejurări crezând că poate substitui esteticul moralului dovedeşte o supărătoare mutilare a integrităţii omeniei în ea. Umanitatea în om presupune totalitatea punctelor de vedere şi potrivita lor distribuţie faţă de situaţiile vieţii. Din această pricină, nesocotirea unor regiuni întinse din domeniul valorilor, în avantajul singurei valori estetice, se însoţeşte totdeauna cu grave defecte omeneşti. Egoismul, lipsa de pietate şi uneori mărginirea intelectuală a estetului nu se pot compensa prin sensibilitatea sa ascuţită pentru frumos. În această constelaţie spirituală, înseşi valorile estetice par înjosite. Căci ceea ce alcătuieşte preţul suveran al artei şi frumosului este soluţia lor într-o lume care nu este în întregime artistică şi frumoasă şi în care ele sunt

chemate să ne odihnească şi să ne regenereze din încordările vieţii practice şi din ostenelile şi luptele adevărului şi binelui. Numai alternanţa şi contrastul lor cu alte neajunsuri nu este însă al atitudinii estetice. Cine adoptă poziţia ei nu nesocoteşte şi nu se închide celorlalte valori şi bunuri, ci numai le interpretează cu optica şi din perspectiva ei. De aceea, pe când estetul ocupă un loc excentric în viaţă, insul care adoptă atitudinea estetică poate da un centru existenţei sale şi o privire liberă asupra orizontului celorlalte valori.

O problemă de mare importanţă sistematică ne apare în acest moment în cale. Cum poate deveni atitudinea estetică o formă generală de interpretare a realităţii, fără a provoca acea înlăturare a teoreticului, moralului, religiosului etc., pe care o veştejim în estetism? Cum este cu putinţă cu alte cuvinte de a răsfrânge unele obiecte ca adevăruri, fapte morale sau bunuri religioase şi în acelaşi timp a le privi din unghiul unei atitudini estetice? A găsi răspunsul unei astfel de întrebări înseamnă a afla întemeierea aptitudinii care ne preocupă. Să spunem acum că posibilitatea acestei regrupări stă în împrejurarea că feluritele valori nu reacţionează unele lângă altele şi separat, ci într-o conexiune făcută cu putinţă prin asocierea lor în interiorul unei structuri psihice, adică a unui fel sufletesc de a fi dominat de o valoare determinată. Există în adevăr, după cum a arătat E. Spranger în renumitele lui cercetări despre *Formele vieţii*, o structură tipică a omului economic, teoretic, estetic, politic, religios etc. Oricare ar fi structura unei individualităţi, ea nu-i răpeşte posibilitatea de a răsfrânge aspectele realului şi în raport cu alte valori decât aceea care domină complexitatea sa. Prin aprofundarea specificităţii structurii, deosebirile dintre valori pot fi întrecute, toate grupându-se armonios în perspectiva valorii centrale şi dominante. Iată, de pildă, cazul structurii şi atitudinii teoretice, singura pe care o filosofie mai veche o crede capabilă să organizeze realitatea. Lumea este pentru omul teoretic, spune Spranger, un complex de relaţii generale de dependenţă. Câtă vreme teoreticul nu izbuteşte să transforme poziţia sa într-o perspectivă generală, el nu poate resimţi decât ostilitate pentru celelalte valori şi pentru structurile pe care acestea le determină. Astfel, omul teoretic poate fi antieconomic. Căci dacă acesta din urmă consideră lumea ca o colecţie de utilităţi, teoreticul îi va opune un dispreţ invincibil. Grecii, primii oameni de tip teoretic, creează pentru indivizii a căror orientare este economică, termenul de *banausi,* expresie a repulsiunii pe care o simţeau în această împrejurare. Teoreticul poate apoi şi antiestetic. În adevăr, înclinaţia de a vedea în lume o expresie a sufletului este o atitudine cum nu se poate mai străină mentalităţii omului teoretic. Tot din tabăra teoretică a grecilor ne vine renumita condamnare platoniciană a artei. Dacă apoi omul religios priveşte fiecare eveniment al lumii în raport cu înţelesul ei total, iată un fel de a vedea care nu trezeşte nici un răsunet în sufletul omului teoretic, pentru care religia nu este decât o formă întrecută a conştiinţei ştiinţifice. Nici atitudinea socială în dubla ei intenţie posibilă, de simpatie cu valorile eterogene pe care semenii le întrupează şi de dominaţie asupra lor, de impunere a valorii proprii, nu este mai potrivită

individualismului critic al omului teoretic. Dar cu toată această intransigenţă a situaţiei teoretice în viaţă, nu este deloc exclusă înmlădierea şi dezvoltarea ei mai departe, până a o face asociabilă cu alte valori ale culturii. Este, de pildă, atitudinea teoretică absolut incompatibilă cu aceea economică? Tehnica nu este oare dezvoltarea economică a adevărurilor ştiinţifice? Folosirea ştiinţei în scopul prevederii şi stăpânirii realităţii, nu numai a naturii, dar şi a societăţii, nu dezvoltă aptitudinea ştiinţifică într-un sens politic? Marile sisteme metafizice, prin încercarea lor de a obţine o explicaţie a lumii ca totalitate, nu reprezintă oare o extindere a ştiinţei până la punctul de vedere al religiei? Dacă, aşadar, adâncind poziţia sa specifică, omul de ştiinţă poate atinge toate celelalte valori, împrejurarea nu este oare repetabilă şi pentru acela care adoptă atitudinea estetică?

Desigur, pentru a fructifica atitudinea estetică şi a o face atât de cuprinzătoare, numeroase obstacole îi ies? în cale. Am văzut, de pildă, şi mai sus că lumea adevărurilor este ameditaţiunii intelectuale. Adevărul trebuie căutat, pe când frumuseţea se oferă cu spontaneitate spiritului. Am spus că, pe când atitudinea teoretică cucereşte, cea estetică primeşte un dar. Ostenelile sunt ale cercetării; contemplaţia se bucură de repaus. Nu cumva atunci deprinderile sufleteşti pe care le pune în joc perspectiva estetică asupra lumii rămân inferioare sarcinii de a cunoaşte? În afară de aceasta atitudinea estetică aspiră spre totalitate. În lumina ei aspectele realului se rotunjesc în unităţi de sine stătătoare. Pentru ştiinţă lumea se înfăţişează însă în fragmente. Sunt oameni de ştiinţă de mare destoinicie, spirite cercetătoare dintre cele mai ascuţite, care nu ajung niciodată să întrevadă întregul care urmează să se compună din investigaţiile lor. Numai omul de ştiinţă poate fi un specialist, nu şi artistul.

7. Valoarea estetică

Recunoscând în frumosul artistic obiectul propriu al esteticii, am situat cercetarea noastră în domeniul teoriei valorilor. Frumosul artistic este, în adevăr, o valoare, valoarea estetică. Dar, valoarea estetică nu trebuie confundată cu opera de artă, adică cu obiectul sau cu bunul estetic. Un obiect nu devine pentru noi estetic decât atunci când îl gândesc în sfera valorii respective. Acelaşi obiect poate fi introdus printr-un act de gândire în sfera altor valori, caracterul lui schimbându-se în consecinţă.

[...] În ce priveşte valoarea estetică, deşi bunurile pe care le determină par a fi supuse mobilităţii şi felurimii

istorice, caracterul acesta [...] decurge din imixtiunea unor elemente extraestetice, în timp ce ceea ce rămâne specific estetic în ele posedă un caracter absolut. Obiecte foarte depărtate prin spaţiul şi locul în care au apărut pot fi încă înţelese de noi ca opere de artă şi preţuite ca atare, chiar dacă interesul pe care ele îl inspirau contemporanilor prin particularităţile conţinutului lor, de pildă, prin tendinţele lor sociale sau politice, nu mai este al nostru. O comedie de Aristofan nu mai poate avea în conştiinţa noastră răsunetul politic pe care îl trezea în sufletul unui grec din antichitate. Dar, ea poate fi înţeleasă şi resimţită şi de noi ca o operă de artă. Operele de artă par, astfel, a îmbătrâni numai prin ceea ce este eteronomic în ele. Prin ceea ce ele cuprind autonom-estetic, operele artei înfruntă timpul.

[...] Valoarea estetică, aşadar, este şi nu poate deveni altceva decât o valoare-scop. Obiectele indiferente introduse în sfera valorii estetice devin scopuri ale vieţii. O operă de artă opreşte clipa în loc. Ea este totdeauna preţuită în ea însăşi şi nu în vederea unei valori noi, care ar depăşi-o. Dar, printre valorile scopuri, care dau naştere bunurilor-scopuri, există două clase, după cum acţiunea de subsumare a bunurilor la valori este imediată şi laborioasă sau nemijlocită şi spontană. Un bun teoretic, moral sau religios, adică o operă ştiinţifică, o faptă omenească sau o acţiune religioasă sunt susceptibile de discuţii, au nevoie de comentarii şi interpretări.

[...] Valoarea estetică propriu-zisă n-are nevoie de astfel de discuţii. Ea luminează dintr-odată. Chiar dacă există, după cum vom vedea mai târziu, sentimente estetice care se desfăşoară în timp şi pun în joc numeroase elemente intelectuale, acestea nu apar decât în cadrul amintitei impresii spontane şi nu fac altceva decât să dezvolte valori care se găsesc implicate în ea.

[...] Ceea ce participă la valoarea estetică nu sunt lucrurile şi nici acţiunile, ca nişte date ale experienţei practice, ci aparenţa lor. Nu tabloul este frumos, nici statuia, nici jocul artistului, ci numai felul în care acestea apar, adică acele realităţi ideale corelaţionate cu conştiinţa şi cărora nu le-am mai putea presupune nici o existenţă, îndată ce scânteia conştiinţei s-ar stinge. Ceea ce se transformă în bunuri, prin intervenţia valorii estetice, nu sunt, aşadar, nişte lucruri, ci numai nişte fenomene ale conştiinţei. Prin toate aceste însuşiri, valoarea estetică dobândeşte o fizionomie mai precisă.

Valorile estetice, adică diversele speţe ale frumuseţii naturii şi ale artei, aderă atât la suporturi reale, cât şi la suporturi personale. Purtătorul valorilor estetice este atât opera de artă sau un oarecare aspect al naturii, cât şi autorul lor, artistul uman sau divin. În unele cazuri, ca, de pildă, în acela al artistului dramatic sau liric, al dansatorului sau virtuosului, artistul face corp cu opera sa, încât suportul valorilor estetice respective este numai

personal. În afară de aceste cazuri aparţinând unei categorii sociale, cuprindem îndeobşte prin transparenţa operei reale a artistului (poema sau compoziţia sa muzicală, tabloul, statuia sau construcţia sa arhitectonică) sufletul însuşi al artistului, patosul şi etosul său, lirismul lui esenţial, adică tot atâtea valori pe care le atribuim unor suporturi personale. Sentimentul de admiraţie cu care însoţim înregistrarea unor opere de artă, se adresează totdeauna unor persoane, nu unor lucruri. Omagiul admiraţiei este personalizant şi interesul lui teoretic constă din faptul de a pune în lumină componenta personală în structura valorilor estetice. Din împrejurarea că valorile estetice sunt atribuite unei dualităţi de suporturi, dintre care unul se găseşte pe un plan mai adânc decât celălalt, rezultă că valorile estetice au o structură adâncă. Însuşirea aceasta nu este împărţită de valoarea estetică cu nici una din celelalte valori ale conştiinţei omeneşti. Căci, există valori adânci sau înalte. Valorile morale le atribuim, de pildă, profunzimii personalităţii umane. Valorile religioase sunt atribuite spiritului divin care domină şi conduce lumea dintr-un plan înalt. Dar, deşi ambele aceste serii de valori sunt localizate în planuri adânci sau înalte, conştiinţa le cuprinde direct în planurile lor respective, fără să fie nevoită să străbată un prim-plan mai superficial, fără să se adâncească într-o perspectivă. Cazul acesta din urmă este numai al valorilor estetice.

Dar, deşi într-un prim-plan, suportul valorilor estetice este real, el nu este niciodată material, nici aici şi cu atât mai puţin în planul lor personal. Opera de artă nu este o întocmire materială. Nu apreciem ca frumoasă bucata de pânză a tabloului, ci imaginea în care acesta se rezolvă pentru conştiinţa noastră. Această imagine este, însă, un lucru prin coerenţa ei configurativă, care ni se impune ca orice lucru pe această lume şi care, întocmai ca orice lucru, nu este ea însăşi un centru de valorificări umane. Este adevărat că, în cursul cercetării mai noi, s-a pus în lumină valoarea estetică a materialelor, a transparenţei marmorei, a luciului bronzului şi porţelanului, a simetriei fibrelor lemnoase etc. Faţă de idealismul estetic pentru care materialele artei sunt simple vehicule indiferente ale ideii, noul accent pus asupra valorilor legate de structura materialelor artistice alcătuieşte un necontestat progres al cercetării. Dar, adaosul acestor precizări nu dă nicidecum un caracter de materialitate suportului real al valorilor estetice. Amintitele însuşiri ale materialelor nu fac decât să îmbogăţească imaginile spirituale ale artei cu noi elemente de stil (antirealiste), nu să le coboare la nivelul unor lucruri materiale. Materia este înregistrată în artă ca imagine şi într-un chip cu totul deosebit de acela în care este cuprinsă ca suport al valorilor propriu-zis materiale, de pildă, al valorilor economice. Cine doreşte, de pildă, o bucată de pâine, o cuprinde ca un obiect consistent, nu ca o imagine estetică. Dacă însă, acelaşi subiect deziderativ receptează bucata de pâine ca imagine estetică, nu ca structură consistentă, un element categoric deosebit se amestecă în chipul aceluia de a cuprinde şi valoarea economică evoluează către un alt tip de valoare.

Valorile estetice sunt scopuri absolute ale conştiinţei. Ele nu se găsesc în interiorul unei înlănţuiri de valuri decât atunci când, prin cuprinderea inadecvată, pot apărea ca forme de expresie a adevărului sau ca mijloace în vederea educaţiei morale a omului. Desigur, în conexiunile conştiinţei, valorile estetice se însoţesc tot timpul cu valori teoretice şi morale, ca şi cu alte valori, dar acela care nu cuprinde în cele dintâi decât forme ale adevărului sau binelui, nu înregistrează niciodată semnificaţia lor proprie. Numai atunci când conştiinţa, aprehendând valoarea estetică, încetează de a se mai mişca pe lanţul care uneşte mijloacele cu scopurile lor, numai când valoarea estetică apare ca un scop în sine, al cărui răsunet imediat intensifică şi îndepărtează limitele conştiinţei, semnificaţia amintitei valori este înregistrată în formă adecvată şi deplină. Fiind nişte scopuri absolute, valorile nu sunt integrabile. Mai multe valori estetice nu însumează o valoare estetică mai mare, în timp ce mai multe adevăruri parţiale compun un adevăr mai complet, mai larg, mai adânc sau mai precis. Din această pricină, aşa-numitul program al ,,întrunirii artelor" conţine în sine o falsă reprezentare cu privire la natura neintegrabilă a valorilor estetice, care conduce la o acumulare artificială şi neînsemnată de bunuri artistice. Dacă totuşi, pornind de la falsul principiu al ,,întrunirii artelor", unii artişti de seamă, precum un Richard Wagner, au putut ajunge la creaţiuni valabile, lucrul se datoreşte faptului că, în ciuda caducităţii principiului, ei au ajuns să realizeze nu o sumă de valori estetice, ci o singură valoare estetică unitară şi organică. Din aceeaşi împrejurare a neintegrabilităţii valorilor estetice, rezultă şi faptul notoriu astăzi, că artele nu progresează. Un fapt contestat atâta timp cât, înţelese ca nişte varietăţi ale adevărurilor teoretice, clasicismul, într-una din taberele lui, putea susţine superioritatea valorilor moderne de artă asupra celor vechi, până când o axiologie mai exactă a descoperit, odată cu semnificaţia proprie a esteticului, caracterul lui neintegrabil. Valorile estetice sunt, în sfârşit, atât de solidare cu suportul lor, încât orice modificare a lor transformă suportul, după cum orice modificare a suportului transformă sau tulbură valoarea pe care acesta o susţine. Stricta individualitate a formei artistice şi absoluta originalitate a personalităţii care se întrevede prin ea sunt fapte cunoscute şi adeseori puse în lumină. Ele nu sunt decât o altă expresie pentru acea strânsă solidaritate cu suportul lor, care conferă valorilor estetice unul din caracterele lor cele mai izbitoare.

Surse :

1. Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice, Percepţia estetică*, vol. II, Editura Meridiane, pp. 112-114

2. Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice, Percepţia estetică*, vol. II, Editura Meridiane, pp. 114-116.

3. Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice, Percepţia estetică*, vol. I, Editura Meridiane, pp. 118-130

4. Roman Ingarden, *Studii de estetică,* Editura Univers, Bucureşti. pp. 287-292

5. Roman Ingarden, *Studii de estetică,* Editura Univers, Bucureşti. pp. 341-349

6. Tudor Vianu, *Estetica,* E.P.L.U. 1968, pp. 55-59

7. Tudor Vianu, „Introducere în teoria valorilor, bazată pe observarea conştiinţei", în *Opere* 8, pp. 59, 61, 63, 66; 111-114

III. Categorii Estetice

Ca orice disciplină teoretică, estetica îşi formulează ipotezele, principiile şi problemele sale într-un limbaj propriu, specific, constituit dintr-un sistem concret de noţiuni, de expresii conceptuale şi de categorii. Înfrăţită încă de la început, atât în tradiţia greco-latină cât şi în cea iudeo-creştină, şi cu meditaţia *filosofică*, nu numai cu teoretizările particulare ale *poeticii*, estetica a dezvoltat, în timp, un aparat conceptual de largă generalitate referitor la ceea ce a fost denumit ca fiind *frumos, sublim, tragic, comic*, sau *formă, stil, operă, gust, imagine* ş.a. În fapt, *judecata estetică,* referitoare la un fenomen natural sau artistic, fenomen declanşator de *atitudine estetică* (la rândul ei deosebită de atitudinea teoretică, utilitară, magică, religioasă sau morală), presupune o *predicaţie specifică,* exprimată în termenii unei „specialităţi", mai mult sau mai puţin conturate şi maturizate. Oricum însă, despre articularea discursului estetic ca un limbaj profesionist putem vorbi însă, cu anumite rezerve, deoarece semnificaţia conceptelor acestui tip de discurs, nu este, de regulă, de strictă „specialitate". Despre ce este vorba? Această semnificaţie conceptuală nu se îndepărtează, în fond, radical de înţelesul în care respectivele predicate sunt utilizate într-o limbă comună, ca expresii verbale ale unor reacţii estetice trăite la nivelul lor intuitiv. Aşa se şi explică, poate, originea „adjectivală" a celor mai multe categorii estetice. Aceasta pe de o parte. Pe de altă parte, o serie întreagă de noţiuni au fost asimilate în cuprinsul discursului estetic, printr-un transfer din alte limbaje ale cunoaşterii umane: cea a „psihologiei comune", sau a diverselor „ştiinţe particulare", a eticii, a religiei. În toate cazurile însă, termenii cei mai specifici ai acestor noţiuni, *categoriile estetice,* se redefinesc, de fiecare dată, în funcţie de două mari variabile: a) de experienţă artistică şi estetică în evoluţia ei nemijlocită şi b) de contextul filosofic în care ele sunt integrate şi resemnificate. În aceeaşi ordine de idei este de menţionat faptul că, înlăuntrul

fiecărei concepţii sau viziuni estetice, limbajul vehiculat se supune unor anumite norme de organizare, care, la rândul lor, sunt şi ele, în funcţie de tipul de *modelare teoretică a obiectului estetic,* şi, de *modelare a obiectului în estetică.* Acest fapt teoretic primar a fost explicit evidenţiat de esteticieni precum, Nicolai Hartmann, Roman Ingarden, Mikel Dufrenne, şi deloc în ultimul rând, de Tudor Vianu care, în acelaşi timp, afirma fără nici un echivoc: *construcţia obiectului în estetică*, adică „încercarea repetată şi neostoită de a prinde realitatea estetică în cristalizări deosebite şi la lumina unor împrejurări variate ale spiritului", nu poate fi realizată în afara unei opţiuni filosofice, care constituie un fel de supradeterminare a cadrului general în care se mişcă reflexia estetică. La rândul ei *modelarea obiectului estetic* spune, de la sine, prin intermediul limbajului categorial, ce anume este *esenţial* şi *specific,* în acest orizont de *valorizare* în care contează simţurile superioare (văzul şi auzul), sau inferioare (tactilitatea, olfacţia, gustul). În orice caz, simplificând din motive didactice întreaga problematică putem afirma câteva adevăruri elementare: a) apelul la categoriile ontologiei generale (*formă, conţinut, materie, substanţă, esenţă, aparenţă, necesitate, libertate* etc.) este *necesar* dar nu este *suficient* pentru a delimita şi defini ontologia obiectului estetic; b) obiectul *estetic,* aidoma obiectului teoretic, magic, religios sau etic, de exemplu, are un topos, o regiune distinctă în constituţia spiritului şi, în acest sens, el este legat, indispensabil de concepte şi stări precum: „apariţie", „aparenţă", „raporturi de apariţie", „fenomenalitate", (în sensul de *„fenomen* esenţial" nu de *„esenţă* fenomenală), contemplaţie, „plăcere dezinteresată" ş.a.

În sensul cel mai larg al termenului, se pot defini categoriile estetice ca fiind concentrate mentale de maximă generalitate, concentrate născute în spirit din nevoia acestuia de a esenţializa, clarifica, ordona, clasifica, diferenţia şi unifica elemente prezente în întreaga creaţie estetică şi artistică a umanităţii. Strict logic, în acest înţeles, însăşi categoria de *estetic*poate fi considerată drept o *metacategorie,* iar în funcţie de cum anume este definit *esteticul* sunt definite apoi „particularizările", „modificările", „obiectivările" sau „concretizările" acestuia. Prin urmare, în acest plan, dihotomia primă este *estetic - non-estetic.* În acest context, strict categorial, *frumosul* poate fi considerat fenomenul estetic de bază (Nicolai Hartmann) iar toate celelalte fenomene estetice pot fi încadrate drept „prelungiri" sau „modificări" ale frumuseţii. Oricum, pe de o parte, calităţile tradiţional denumite „modificări ale frumosului" au fost rebotezate, mai ales în secolul al XX-lea *categorii estetice,* iar consensual s-a admis că pot intra aici, pe lângă frumosul propriu-zis, sublimul, tragicul şi comicul sau, altfel spus, după alţi autori, *categoriile estetice fundamentale.* Pe de altă parte însă există *categorii ale esteticii,* care, evident sunt mult mai multe decât cele legate genetic de frumos. În fapt, unii consideră că pot fi incluse aici, aproape toate adjectivele substantivate ale limbii.

De asemenea, imediat după ce în plan categorial *esteticul* a fost distins şi separat de *non-estetic,* se impune clarificarea şi delimitarea unui alt cuplu conceptual: *estetic-artistic.* Ceea ce a fost admis în chip neîndoielnic este faptul că, *esteticul* are o sferă mult mai largă decât *artisticul.* Oricum, ceea ce este esenţial în acest raport este tocmai considerarea artisticului ca fiind un „nucleu concentrat al esteticului", sau „esteticul specializat", adică cel urmărit cu tot dinadinsul a fi atins *în* şi *prin* operele de artă.

Ceea ce se cuvine să spunem în acest context, este faptul că, variantelor frumosului li s-a dat şi denumirea de *categorii,* dar numai celor *mai generale.* Deşi, Kant este considerat a fi iniţiatorul acestei căi, totuşi această rebotezare s-a folosit, în estetică, mai puţin în sensul kantian decât în cel aristotelic. Oricum, ambiţia esteticienilor din secolul al XIX-lea şi al XX-lea a fost aceea de a oferi un tablou complet al categoriilor estetice şi să cuprindă în el toată sfera frumosului. Astfel, de pildă, Theodor Vischer deosebea următoarele categorii: tragicul, frumosul, sublimul, pateticul, minunatul, ridicolul, grotescul, fermecătorul, graţiosul, în timp ce Charles Lalo, găsea şi el tot nouă categorii, numai parţial însă identice cu cele ale esteticianului german: frumos, splendid, graţios, măreţ, tragic, dramatic, spiritual, comic, umoristic. Este, de asemenea, mereu amintit, în această ordine de idei, E. Souriau cu cele zece categorii: elegiacul, pateticul, fantasticul, pitorescul, poeticul, grotescul, melodramaticul, eroicul, nobilul, liricul. În orice caz s-au depus multe eforturi pentru reunirea acestor categorii într-un *sistem,* dar rezultatul binecunoscut, este acela că finalmente, fiecare estetician şi-a legitimat propriul sistem, cel mai adesea, foarte diferit de al celorlalţi. S-a ajuns, în timp, la concluzia că, este practic „imposibil să se clasifice sistematic categoriile" (Anne Souriau) stabilindu-le într-un tabel sau tablou definitiv. Argumentul principal şi cel mai important este următorul: se pot inventa mereu şi mereu alte categorii pentru că, în fond, domeniul creaţiei estetice este şi el ilimiat după cum ilimitată este şi reflexia esteticienilor.

În acest context, o poziţie demnă de a fi amintită este cea formulată de Tudor Vianu. El găseşte de cuviinţă să se oprească în faţa problemei *categoriile estetice* sau *a modificărilor frumosului,* în ultimul capitol al *esteticii. Categoriile* sinonimizate drept *modificări ale frumosului* sunt numite „nişte *nume colective* prin care sunt înţelese anumite impresii tipice pe care le putem primi de la artă precum *frumosul* şi *urâtul, comicul* şi *umorul, graţiosul sublimul* şi *tragicul".* Explicit Tudor Vianu se întreabă dacă un tratat modern de estetică se cuvine să se mai preocupe de problematica categoriilor estetice. Oricum, susţine el - nu există argumente solide pentru a reduce aceste categorii doar la cele şapte, cel mai des prezente în sistemele şi sistematizările din spaţiul german şi cel francez. În fapt, impresiile pe care le primim de la artă se mai pot grupa şi în alte *clase tipice*, cum ar fi de pildă, bizarul, fantasticul, fiorosul, solemnul, idilicul. Prin urmare, numărul categoriilor poate fi *extins,* ceea ce s-a şi

petrecut atât la autorii germani cât şi la cei francezi sau britanici, după cum el poate fi redus prin*comprimări.* În chip conclusiv, Vianu ajunge să afirme că „aşa-numitele categorii estetice" ţin de „conţinutul eteronomic al operelor" şi nu „de forma prelucrării lui estetice". În fapt, nici frumosul sau urâtul în înţelesul lor limitat, nici celelalte categorii amintite, sau acelea care s-ar putea adăuga într-un şir aproape de nesfârşit, nu reprezintă moduri specifice de organizare ale materiei sau ale datelor conştiinţei. Ele desemnează deopotrivă *conţinuturi;* ele sunt noţiuni care se aplică materiei sau fabulaţiei operei. Prin urmare, aşa numitele *categorii estetice*stau „în afară de sfera estetică a artei".

Mult mai încrezător asupra caracterului necesar al unui examen categorial în estetică, s-a dovedit a fi, în cel de-al optulea deceniu al secolului XX, Evanghelos Moutsopoulos care a dedicat*categoriilor estetice* un studiu purtând chiar acest titlu, având şi un subtitlu mai mult decât sugestiv: „*introducere la o axiologie a obiectului estetic*". În primul rând, esteticianul grec, consideră că raţiunea noastră nu poate fi îngrădită, nici în ceea ce priveşte propensiunea ei intrinsecă de-a generaliza, şi nici în ceea ce înseamnă capacităţile sale analitice. Astfel poate fi explicată, pe de o parte, atât nevoia de-a gândi categorial asupra experienţei estetice şi artistice cât şi, justificată, pe de altă parte, multiplicarea prin analiză, aproape la nesfârşit a sistemului deschis al categoriilor estetice".

În al doilea rând, Moutsopoulos subliniază că sunt necesare, pentru început, trei distincţii conceptuale: *obiect, obiect estetic, valoare.* Explicit se pleacă de la următoarele premise. Din punct de vedere filosofic poate fi considerat *obiect* tot ceea ce constituie pentru conştiinţă un termen de referinţă (exterior sau interior), prin urmare şi „un termen de experienţă trăită". În aceeaşi ordine de idei, *obiectul estetic* este definit ca fiind acel obiect care, întâlnit în natură sau în artă, este capabil, prin intermediul caracterelor sale sensibile să provoace *o experienţă specială* (ce constă în trăirea, de către conştiinţă, prin corespondenţa acesteia cu o organizare structurală şi formală) şi un puternic sentiment de satisfacţie şi de plăcere dezinteresată. În fine, dacă se admite că, acest obiect estetic - „dincolo de o imprecisă apreciere efectivă" - este, în plus, susceptibil de a i se atribui o semnificaţie precisă pentru experienţă, adică o *valoare,*se ajunge, în mod firesc, ca prin intermediul celor trei concepte primare, să devină posibilă „constituirea întregii axiologii a obiectului estetic". Înseamnă că, obiectul estetic are acest statut dacă şi numai dacă el încorporează *o valoare.* În acelaşi timp, asemenea valori, generate de însăşi *intenţionalitatea* conştiinţei, nu sunt nici haotice şi nici întâmplătoare; ele se coagulează în chip firesc într-un *sistem deschis.* În acest fel, autorul amintit extrage de aici nevoia de a da un tablou al categoriilor estetice, deci de a gândi, în termenii cei mai generali, asupra acestor*obiecte* ce poartă cu ele *valori.*

Moutsopoulos nu este deloc îngrijorat de extensia prea mare a numărului de categorii estetice. În fapt, sugerează

el, tot aşa cum logica modală nu trebuie să se reducă la *necesar, posibil, contingent,* ci trebuie să se lărgească astfel încât să poată da socoteală de tot ce este, în gramatică, „adverb" (fiindcă orice adverb modulează gândirea şi-i arată „modurile"), tot aşa şi gândirea categorială în estetică nu trebuie să se reducă doar la câteva adjective substantivate. De altfel, arată el, foarte multe asemenea entităţi dau seama atât de caracterul dinamic şi deschis al aprecierilor şi trăirilor estetice cât şi al judecăţilor şi al conceptualizărilor noastre despre acestea. În acest fel, Moutsopoulos evită să introducă ierarhizări valorice între categorii. Raţionamentul este în esenţă, următorul: categoriile estetice privesc atât arta cât şi natura, iar, ceea ce contează înainte de toate este să se determine în ce măsură un *obiect estetic,* şi, în special, un obiect artistic finit, *„a reuşit* sau nu să-şi *justifice* existenţa. De aici derivă cel puţin trei consecinţe importante de ordin metodologic: 1) categoria estetică *fundamentală* este, în fond judecarea respectivului *obiect* ca *izbutit* sau neizbutit, ca *justificat* sau nejustificat (iritarea produce îndeosebi, completă unei opere de artă nereuşite; admiraţie însă, un obiect estetic natural sau artistic"); 2) se poate conchide că, în mod greşit categoriile estetice sunt ierarhizate având frumosul drept normă; după Moutsopoulos, „mai corect ar fi să spunem că toate acestea se proiectează pe *fondul categorial* al *frumuseţii",* care constituie şi condiţia oricărui obiect esteticeşte legitim, chiar şi a aceluia în care sunt conţinute şi elemente de *urâţenie";* 3) orice agent estetic purtător de valoare „se mişcă pe fondul frumosului", dar acest fapt primar, nu implică deloc „o dispunere axiologică a categoriilor una faţă de celelalte". Soluţia propusă de Moutsopoulos este, în fond, extrem de ingenioasă. El găseşte că, sistemul categoriilor estetice este alcătuit din trei clase (*tradiţionale, determinative, finale*) dispuse în cercuri concentrice, proiectele toate pe fondul comun pe care-l constituie categoria frumosului. Schema propusă - i se pare lui - prezintă avantajul de-a se preta la orice amplificări, ea fiind deschisă oricărei completări cerute de dinamica obiectului şi a valorii estetice. Iată, în formă concentrată argumentaţia: „această clasificare corespunde şi realităţii estetice, în măsura în care acelaşi obiect estetic sau aceeaşi dispoziţie estetică a conştiinţei, aflată la baza obiectivării, poate fi caracterizată de mai multe categorii din clase diferite. Astfel, de exemplu, «Pluta Meduzei» de Gericault este, în acelaşi timp, operă *picturală, dramatică, de coşmar, respingătoare, istorică, anecdotică şi romantică.* Tot astfel, «Macbeth» de Shakespeare este o operă*teatrală, tragică, sublimă, elisabetană*". De asemenea, dezvoltând principiul inexistenţei unei ierarhii între categoriile estetice (acceptat, de pildă, şi de E. Sourion) Moutsopoulos arată că, se cuvine, totuşi, să se recunoască şi faptul că, în ciuda antonomiei şi autosuficienţei lor (şi în pofida faptului că toate se proiectează pe un fond al frumuseţii), categoriile estetice formează aceste trei grupe de înrudire, şi se împart în clase mai ample „întocmai ca şi categoriile kantiene ale intelectului".

În fond, estetica filosofică trebuie să dea un răspuns pertinent asupra acestei fundamentale întrebări: dacă trăirile, obiectele şi valorile estetice au extrem de multe nuanţe şi grade, atunci, nu se impune oare în mod necesar, ca şi

gândirea conceptuală să marcheze această multitudine de nuanţe şi grade printr-un corespunzător sistem de categorii?

Pentru răspunsul deosebit dat acestei interogaţii am ales, în continuare (se va vedea că deloc fără motiv) un text din Moutsopoulos. De asemenea, pentru că, în estetica fenomenologică, este prezentă o poziţie aparte asupra a ceea ce este denumit tradiţional *categorie estetică,* (în acest caz printr-un apel la conceptul de *obiect estetic*) ne-am oprit asupra unui text reprezentativ din Mikel Dufrenne. Textul este oricum important şi pentru că este lămurită, în această anume viziune, relaţia dintre *categorie* în sens generic şi *categorii afective*. Pentru autorul *Fenomenologiei experienţei estetice,* există nu numai categorii apriorice ale intelectului în sensul kantian al termenului ci şi categorii apriorice ale efectivităţii. Reacţiile estetice specifice de tragic, sublim sau comic, n-ar fi posibile fără existenţa acestor cadre apriorice ale efectivităţii omeneşti.

În fine, pentru că, ne-am oprit să examinăm în extenso numai patru categorii - frumosul, sublimul, tragicul şi comicul considerăm că, nu este deloc lipsit de importanţă să redăm, printr-un text, poziţia lui Nicolai Hartmann asupra unei categorii considerate „secundare" - *graţiosul.*

1. *Evanghelos Moutsopolous, Prolegomene la un sistem al categoriilor estetice*

§1. Dacă, din punct de vedere filosofic, vom considera obiect tot ceea ce constituie pentru conştiinţă un termen de referinţă, exterior sau interior, prin urmare şi termen de experienţă trăită; dacă în aceeaşi ordine de idei vom defini ca obiect estetic acel obiect amintit care, întâlnit în natură sau în artă, ori realmente creat printr-un elan al lumii spirituale a artistului, este capabil, prin intermediul caracterelor sale sensibile, să provoace acea experienţă specială ce constă în trăirea de către conştiinţă, prin corespondenţa acesteia cu o organizare structurală şi formală, a unui puternic sentiment de satisfacţie şi plăcere; şi dacă vom admite că acest obiect estetic, dincolo de o imprecisă apreciere afectivă, este, în plus, susceptibil să i se atribuie o semnificaţie precisă pentru experienţă, adică o valoare, în care să se obiectivizeze intenţionalitatea conştiinţei, atunci este evident că devine posibilă constituirea întregii axiologii a obiectului estetic, adică, pe de o parte a unui sistem de valori prin intermediul cărora conştiinţa să fie în stare să fundamenteze ca atare în chip mai complet orice obiecte estetice, în acelaşi timp, deci şi pe sine, ca o conştiinţă estetică, pe de altă parte a unei considerări filosofice, funcţionând la un alt doilea nivel, a acestui sistem. În ambele cazuri, mijloacele prin care este determinată natura particulară a unui obiect estetic sunt categoriile estetice, luate, în primul caz, ca valori pure, iar în al doilea, ca relaţii conceptuale referitoare la acest

obiect.

Această distincţie, departe de a putea fi considerată arbitrară, se sprijină pe însăşi evoluţia istorică a semnificaţiei mai generale a termenului de ,,categorie", ce a apărut, în sens filosofic, mai întâi la Aristotel; el îi atribuie rangul de factor care poate fi recunoscut în toate obiectele, şi trece în revistă în total zece categorii. Foarte curând, şi anume sub influenţa doctrinei platonice despre genurile supreme, s-a depus un efort de condensare a celor zece categorii aristotelice în cinci, iar efortul acesta a îmbrăcat o formă finală în operele anumitor reprezentanţi ai ecletismului mai nou, la care categoriile substanţei, a formei, a relaţiei, a spaţiului şi timpului sunt acceptate ca elemente componente ale fiinţei, fără de care orice prezenţă ontică este imposibilă în sine şi de neconceput.

Aşa cum, însă, a observat încă A. Cournot, ,,dispoziţia categoriilor aristotelice este conformă spiritului limbilor şi a ceea ce s-ar putea numi dispoziţia categoriilor gramaticale; de unde rezultă o adevărată contradicţie între condiţiile structurale ale organului gândirii şi natura obiectului gândit. Acest dezavantaj, fireşte, se extinde asupra logicii aristotelice însăşi, ce este legată în chip indisolubil de limbajul oral, neglijând astfel caracterul de scop în sine în sine al demersului intelectiv.

§2. Dezavantajul respectiv s-a făcut curând remarcat, însă Kant a fost cu siguranţă cel dintâi care a trecut la depăşirea terminologiei aristotelice, prin atribuirea unui nou înţeles cuvântului ,,categorie", adică semnificaţia de concept mai general şi fundamental al gândirii ce nu trimite la vreun alt concept; el a distins un sistem de douăsprezece categorii formând patru clase, iar acesta, împreună cu formele generale a priori ale sensibilităţii, constituie cadrul funcţional al oricărei exercitări a intelectului. Acest sistem categorial prezintă avantajul de a cuprinde concepte şi clase generale (cantitatea, calitatea, relaţia, modalitatea), întemeiate direct pe însăşi natura intelectului, şi nu prin intermediul valorizării limbajului, ce exprimă intelectul în chip imperfect.

În general, în filosofia post-kantiană, categoriile sunt înţelese ca noţiuni mai cuprinzătoare, sub care se efectuează taxionomia atât a ideilor, cât şi a fenomenelor. Pentru E. Boutroux, ceea ce numim categorii ale intelectului nu este decât ansamblul deprinderilor pe care spiritul le-a căpătat în decursul exercitării sale în scopul însuşirii fenomenelor. Spiritul adaptează aceste deprinderi ţelurilor sale, şi în acelaşi timp se adaptează la natura lor.

Dealtfel, putem repeta în general ceea ce am spus altădată, adică faptul că, după opinia noastră, categoriile intelectului nu sunt decât agenţi prin care se exprimă, concretizată, intenţionalitatea conştiinţei, şi aceasta, la nivelul cunoaşterii, dar şi, prin extensie, la nivel etic, practic sau estetic. Definiţiile de mai sus sunt necesare în

scopul de a se defrişa din punct de vedere metodologic terenul pe care va fi în continuare întreprinsă o cercetare atât a aspectului istoric, cât şi a celui axiologic, al problemei categoriilor estetice, în conexiune şi cu o interpretare filosofică a artei, ca activitate creatoare a conştiinţei, şi aceasta, înainte de a trece în concluzie, la valorizarea faptului estetic însuşi, sub un unghi în acelaşi timp subiectiv şi obiectiv.

Categoriile estetice prezintă într-adevăr o particularitate datorită naturii lor duale, natură ce se manifestă prin apariţia lor în conştiinţă, cu dispoziţii raţionale şi, simultan, afective, dar şi prin faptul că există conţinute în chiar obiectul estetic, în calitate de caractere particulare ale acestuia, ce îi conferă elasticitate. Mai mult, particularitatea categoriilor estetice constă în anatomia existentă între amploarea lor foarte generoasă şi numărul lor nedeterminat.

Într-adevăr, oricare obiect estetic, prin faptul unicităţii sale, ar fi îndreptăţit să fie caracterizat printr-o categorie anumită. Antinomia de mai sus va fi supusă în mod necesar unei limitări, dat fiind faptul că, deşi nedeterminate ca număr, categoriile estetice nu sunt şi infinite.

În consecinţă, fiecare dintre ele va putea să caracterizeze, aproximativ, mai multe obiecte estetice, omogene ca inspiraţie ori înfăţişare formală.

§3. Din perspectiva echivalenţei unicităţii unui obiect estetic cu posibilităţile lexicale de determinare şi interpretare a acesteia, se poate susţine că orice adjectiv poate folosi la numirea unei categorii estetice, presupunând că aceasta va caracteriza un obiect estetic. În faţa acestui număr nedeterminat de categorii estetice, apare primejdia unei totale fărâmiţări a nuanţelor estetice categoriale, precum şi a adjectivizării, adică a decategorizării acestora. Desigur, această primejdie a fost în curând înlăturată, mulţumită distrugerii unui număr anumit, în fiecare situaţie, de categorii estetice, considerate, asemeni obiectelor estetice pe care le caracterizau, ca fundamentale, fără ca aceasta să însemne că ele sunt singurele posibile. Pur şi simplu au fost distinse şi izolate ca exprimând în chip mai desăvârşit câte un gen, din şirul finit de genuri estetice pe care se întemeia respectivul sistem.

De la Platon, principală, dacă nu şi unică, este considerată categoria frumosului, în opoziţie, cu aceea a dulcelui şi a plăcutului. Kant, doar, a valorificat doctrina despre sublim şi a lui pseudo-Longin şi teoria cu tendinţe preromantice a lui Burke, construind un sistem polar de opoziţii estetice, bazate pe antiteza categorială între frumos şi sublim. În felul acesta se exprimă un oarecare refuz din partea cercetării estetice de a închide arta înăuntrul unicei categorii a frumosului. Chiar din acel moment, numărul categoriilor estetice începe să crească, prin adăugarea de noi

categorii, la cele două anterioare, ca, de pildă, la Schopenhauer, aceea de hubsch, şi aşa mai departe.

S-ar cuveni chiar a se accentua faptul că în continuare apare tendinţa către reunirea în scheme a categoriilor, într-un număr mai întotdeauna legat de intenţii formaliste ori simbolice, sau reuniuni de trei, şapte sau chiar zece termeni, în paralel cu o tendinţă spre construirea de sisteme categoriale monumentale, ce corespundeau, poate, ca atare, unor cerinţe estetice, nu însă şi realităţii estetice obiective. Bunăoară, sistemul propus de Lalo leagă între ele nouă categorii fundamentale, formând trei grupuri categoriale parţiale, cu un conţinut etic evident. Astfel se presupune că de la frumos urmăm la sublim, spre a coborî în continuare la spiritual; de la măreţ ne deplasăm la tragic şi comic; de la graţios, la dramatic şi la hazliu. Cel dintâi grup, acela al categoriilor estetice pozitive, apare ca antrenând conceptul de posesie actuală; al doilea, al categoriilor superlative, pe acela de aspiraţie optativă; al treilea, al categoriilor descendente, conceptul pierderii.

O reală dificultate este conţinută în chiar modul în care, în sisteme închise ca cel de mai sus, ar fi posibilă includerea de categorii ce nu se cuprindeau la început într-însele. Date fiind aceste premise, nu este de exemplu uşor să se includă în schema anterioară categorii ca idilicul, poeticul, pateticul, satiricul sau caricaturalul.

§4. Este firesc ca o estetică liberală sau deschisă să tindă spre adoptarea de sisteme ale categoriilor estetice desprinse de orice exigenţă de ierarhizare. Desigur, aici se pune problema dialecticii între tendinţa către fărâmiţare a valorilor estetice şi nevoia stăvilirii acestei fărâmiţări. Oricum, criteriul, în cazul de faţă, nu poate fi decât distincţia severă între categoriile autentic estetice şi categoriile nonestetice; acesta permite reunirea de categorii independente între ele, adică nesupuse unei ierarhizări, aşa cum se întâmplă, bunăoară, în sistemul compus din douăzeci şi patru de categorii, al lui Souriau, unde valorile estetice sunt aranjate ciclic, dar, cu toate acestea, sunt supuse, dacă nu unei ierarhizări, cel puţin unei polarizări, în baza a două dintre ele, aceea a frumosului şi aceea a grotescului. Conform dispoziţiei anterioare a roţii valorilor estetice, rezultă două tabele de date categoriale, dintre care unul reprezintă degradarea frumosului către grotesc, iar celălalt, înălţarea acestuia din urmă către primul.

Fireşte, numărul acestor categorii este conceput pur şi simplu ca fiind ilustrativ, iar trecerea de la un pol la celălalt ar fi putut fi şi mai lină, dacă la cele douăzeci şi patru de categorii ale lui Souriau s-ar adăuga şi altele, la infinit. Prin urmare, această dispoziţie ciclică a categoriilor estetice nu le protejează nici de polarizare, nici de fărâmiţare, deşi, desigur, răspunde respectivelor exigente ale unei estetici deschise, aşa cum am descris-o mai sus. Problema se pune, credem, tocmai datorită faptului că se pretinde un criteriu estetic, de obicei, în direcţia calităţii, a esenţei obiectelor şi emoţiilor estetice, nu însă şi în direcţia, dacă nu a calităţii, cel puţin în aceea a intensităţii şi a purităţii

ambelor; astfel se lărgeşte domeniul esteticului, fără ca, în acelaşi timp, să se concretizeze noţiunea autenticităţii estetice.

Prin soluţia pe care noi o propunem se reuneşte salvgardarea, în primul rând, a caracterului deschis al oricărei valorizări estetice; în al doilea rând, a caracterului primordial, pentru universul esteticii, al frumosului, fără ca, totodată, să se impună vreo exigenţă de ierarhizare; şi în al treilea rând, a condiţiei purităţii, autenticităţii estetice, aşa cum o înţelegem mai sus.

Soluţiile acestei probleme, propuse până acum, pot avea două justificări: pe de o parte faptul că, în conformitate cu exemplul oferit de Kant, categoriile estetice au fost opuse una celeilalte, şi în special frumosului; şi pe de altă parte, faptul că, de la sfârşitul veacului trecut şi începutul secolului nostru, a devenit evident, în domeniul esteticii, efortul ca aceasta să înceteze a fi considerată ştiinţa despre frumos, aşa cum încă o dorea Léveque, şi să i se determine alte criterii de bază, precum acela al creaţiei de artă, fiind numită ştiinţă a artei.

Această definiţie este însă restrânsă, căci toate categoriile estetice privesc atât arta, cât şi natura. Apusul de soare deasupra mării liniştite, o formă vitală frumoasă sau o mişcare graţioasă etc. sunt, incontestabil, obiecte estetice. Însă Tolstoi s-a străduit să conteste ponderea esteticii considerate ca ştiinţă aflată pe un teren exclusiv artistic, susţinând că ţelul artei este acela de a exprima o societate. Desigur, astăzi estetica este fundamentată mai ales ca ştiinţă a artei, sau ca o contemplare a naturii frumoase, adică diferit de cum era întemeiată în secolul al XVIII-lea. Oricum, nu se consideră nedem să se refere la natură. Există numai, în cazul de faţă, o diferenţă de unghi de vedere. De altfel, ceea ce contează înainte de toate pentru estetica contemporană, este să determine în ce măsură un obiect estetic, şi în special un obiect artistic finit a reuşit sau nu să-şi justifice existenţa. Prin urmare, categoria estetică fundamentală apare aceea a judecării respectivului obiect ca izbutit sau neizbutit, ca justificat ori nejustificat. Numai în acest sens particularitatea obiectelor estetice, considerate şi ca exprimând reacţii de plăcere sau de neplăcere ale conştiinţei în prezenţa unor obiecte estetice, se justifică la rândul ei. Iritare produce îndeosebi contemplarea unei opere de artă nereuşite; admiraţie, însă, un obiect estetic natural sau artistic. Din cele de mai sus se poate conchide că în mod greşit categoriile estetice sunt ierarhizate având frumosul drept normă, sau chiar îi sunt opuse.

Mai corect ar fi să spunem că acestea se proiectează pe fondul categorial al frumuseţii, care constituie şi condiţia oricărui obiect esteticeşte legitim, chiar şi a aceluia în care sunt conţinute şi elemente de urâţenie, de ajuns ca

acestea să se justifice din punct de vedere estetic.

2. *Mikel Dufrenne, Categorii estetice - categorii afective*

Calităţile afective dezvăluie, într-adevăr, un aspect important care trebuie pus acum în discuţie. Ele constituie, mai întâi, *a priori*-urile care suntem şi, de asemenea, pe cele pe care le cunoaştem. În general, cunoaştem deja *a priori*-urile corporale, intelectuale sau afective şi trăim având ca temei această cunoaştere ce precede orice achiziţie. Le cunoaştem, adică, înaintea oricărei experienţe. Să precizăm însă că e vorba de o cunoaştere care poate să rămână implicită, chiar dacă acţionează, dar care, în momentul explicitării, se traduce în propoziţii care forţează asentimentul. Chiar dacă *a priori*-urile sunt indefinibile, aşa cum am văzut în cazul calităţilor afective, ele sunt, totuşi, cunoscute. E vorba de o cunoaştere care nu înşeală. *A priori* -urile prezenţei apar, mai întâi, ca insesizabile: cum să exprimăm modul singular în care un organism singular, potrivit constituţiei proprii, se raportează la un mediu, se instalează în el şi i se ajustează, trăieşte şi moare? Şi totuşi, ştim să recunoaştem imediat o fiinţă vie şi să-i înţelegem demersurile. Pe temeiul acestei cunoaşteri *a priori*, biologia şi psihologia comprehensivă - cărora Goldstein le-a trasat programul - pot institui o ştiinţă a comportamentului, pot arăta în ce fel fiinţa vie îşi utilizează corpul potrivit modului în care utilizează lumea şi să enunţe, în consecinţă, *a priori*-urile corporale cum ar fi; a mânca, a ataca, a dormi - *a priori*-uri care alcătuiesc schemele acestei utilizări. Dar chiar *a priori*-urile reprezentării, în rădăcina lor existenţială, nu sunt cunostibile încă: intuiţia pură nu e sesizabilă pentru că ea nu e decât posibilitatea intuiţiei, modul în care subiectul se deschide existentului: de aici caracterele spaţiului şi timpului, caractere pe care nu le putem percepe decât ca ceea ce descoperă privirea, pe care niciodată nu le putem soma şi care preludează orice dat. În ceea ce priveşte *a priori*-urile intelectului, *a priori*-uri care constituie fundamentul posibilităţii de a judeca - acestea nu fac decât să determine obiectivitatea obiectului, a unui obiect care nu e nimic altceva decât obiectivitatea sa, un pre-obiect, într-un anume fel, a cărui singură proprietate este unitatea anterioară oricărei diversităţi: acest act fundamental prin care un subiect deschide, cum spune Heidegger, „orizontul de unitate" necesar oricărei cunoaşteri, nu mai poate fi sesizabil în el însuşi. Şi totuşi, cel puţin sub aspectul lor constituant, aceste *a priori*-uri fac loc unei ştiinţe pure ale cărei propoziţii au un caracter apodictic. Observaţiile de mai sus îşi menţin valabilitatea şi în ceea ce priveşte *a priori*-urile afective: ele sunt: desigur, insesizabile şi, ca atare, cad în sfera sentimentului. Totuşi, trebuie să avem cunoştinţa lor, mai înainte chiar ca

sentimentul să ni le releve, aşa cum spaţiul îl cunoaştem înaintea geometriei: dacă putem simţi tragicul lui Racine, pateticul lui Beethoven sau seninătatea lui Bach, aceasta este posibil pentru că avem o oarecare idee, anterioară oricărui sentiment, despre tragic, despre patetic, sau senin, adică despre ceea ce de aici înainte vom numi categorii afective. Categoriile afective, să precizăm, sunt, în raport cu calităţile afective ceea ce generalul este pentru particular şi, de asemenea, ceea ce cunoaşterea *a priori*-ului este *a priori*.

Observăm că e posibil ca aceste categorii să nu poate face obiectul unei estetici pure în sensul riguros al geometriei sau al fizicii pure: e posibil să nu fi fost noi înşine riguroşi în recensământul sau în definiţia *a priori*-urilor corporale - cum ar fi agresiunea, construirea cubului sau viziunii, căutarea hranei - sau în recensământul şi definirea categoriilor afective - cum ar fi bufonul, vioiul sau trivialul. Dar pot, tot atât de bine, să nu înţeleg nimic din geometrie fără ca incomprehensiunea sau ignoranţa mea să fie un eşec, pentru că omenii au trăit fără geometrie: sumara cunoaştere pe care o aveau despre spaţiu şi timp - această geometrie naturală aflată la jumătatea drumului dintre trăit şi gândit - era, totuşi, într-un anume fel, necesară şi universală. Necesitatea şi universalitatea nu sunt, în mod necesar, caracterele unei ştiinţe încheiate, ci şi ale unei cunoaşteri implicite. În plus, cunoaştem astăzi prin ce anume suntem mai kantieni decât Kant, şi anume că ştiinţa pură rămâne întotdeauna de făcut şi, că - mai ales - cunoaşterea iniţială nu e niciodată epuizată. Acestea sunt motivele care ne îndreptăţesc să gândim la existenţa unei estetici pure. La ea ne vom referi implicit ori de câte ori arta ne relevă o calitate afectivă. Vom preciza însă că această estetică, prezentă în noi, nu e, probabil, niciodată definitiv actualizată.

Şi totuşi, o atare estetică a solicitat deseori atenţia esteticienilor. De fapt, dacă ceea ce am numit categorii afective n-au fost recenzate şi interpretate aşa cum încercăm să facem în acest studiu, ele au fost totuşi reperate şi inventariate sub alte denumiri, ceea ce ne îngăduie să ne recomandăm de la aceste cercetări. Ele s-au fixat, după cum se ştie, asupra a ceea ce s-a numit când *categorii,* când *esenţe,* când *valori estetice:* frumos, sublim, amuzant, graţios etc. (Acest etc., deseori întrebuinţat, indică limitele reflecţiei care se mulţumea cel mai adesea să confrunte valorile estetice cu alte tipuri de valori în lipsa posibilităţii de a alcătui bilanţul exact). Iată dealtfel, ceea ce vom numi categorii afective, considerând că această denumire este cea mai exactă. Pentru că, se poate oare vorbi de valori, aşa cum procedează axiologiile care vor să integreze estetica? Sigur frumosul poate fi numit valoare, dar cu condiţia să fie în afara seriei şi ca, în loc să fie măsurat cu alte categorii, să desemneze privilegiul pe care îl au anumite obiecte estetice de a fi reuşite, adică de a exprima pe deplin cutare sau cutare categorie şi de a manifesta în mod irecuzabil adevărul unei lumi. Frumosul este adevărul estetic; prin aceasta el este o valoare, dar prin ceea ce el este adevăr, nu este o valoare. În ceea ce priveşte categoria, ea nu e numai o afirmaţie,

afirmaţia şi stabilirea unei anumite lumi relevate de operă. Există, dacă vrem, o valoare în planul secund, întrucât această lume este lumea unui subiect, deoarece ea valorează prin şi pentru acest subiect, constituind pentru el cea mai bună dintre lumile posibile sau, mai curând, singura lume adevărată. Dar aceasta înseamnă numai că valoarea e temeiul existenţei în măsura în care existenţa e reciprocă unui subiect valorizant; observaţia nu e suficientă însă pentru a defini existenţa prin valoare şi, în consecinţă, pentru a defini ca valori categoriile care sunt principiul lumilor exprimate prin artă. Grotescul, amuzantul, preţiosul sunt realităţi, atitudinile unui subiect şi caracterele unei lumi. Ele nu sunt valori.

Şi nu vom consimţi, cu atât mai puţin, la termenul de *esenţe reflexive* aşa cum îl înţelege Etienne Souriau: „Aceste esenţe reflexive ale Ethosului sunt, desigur, posterioare împlinirii progresiunii instaurative pe care nu o dirijează. Ele sunt potrivit dragostei, izvorâte dintr-o reîntoarcere reflexivă şi contemplativă către operă... Sunt încercări, controale *a posteriori*, iar nu reglări directe sau legi ale actului". În ceea ce ne priveşte considerăm că aceste esenţe nu sunt numai controale *a posteriori*. Sau, mai degrabă, ele pot fi considerate ca atare, dar în măsura în care au trebuit să fie elaborate prin reflecţie şi să izvorască din examenul operei. Considerându-le însă în perspectiva statutului lor originar, ele îşi pierd caracterul reflexiv; iar atunci când le considerăm dintr-o dublă perspectivă - cosmologică şi umană - adică în ipostaza lor de calităţi afective cărora le sunt „idei" *a priori*, ele îşi pierd, de asemenea caracterul de aposterioritate; ele desemnează deci, ceea ce este imanent operei şi contemporan creaţiei, acest *a priori* existenţial care inspiră artistul pentru că el este artistul însuşi. Şi ar fi cu siguranţă absurd, aşa cum dealtminteri a subliniat E. Souriau, să se creadă că o categorie ar fi scopul artistului şi că el s-ar strădui s-o realizeze. Artistul gândeşte cu totul altfel: asupra obiectului pe care îl creează el nu gândeşte decât după gustul său şi fără a se preocupa de o normă spirituală, cum ar putea fi categoria, dacă el şi-ar propune-o ca scop; el nu se gândeşte la atari lucruri, nu se gândeşte, mai ales, la sine ca purtător al acestor *a priori*-uri: de aceea el se exprimă pe sine aşa cum este, dar el este acest „sens" al categoriei; artistul nu poate să facă decât opera pe care o face, iar aceasta îl atestă atunci când e autentică, adică atunci când între autor şi operă nu mai e o relaţie de creaţie, cum ar fi între artizan şi obiectul pe care acesta îl fabrică, ci una de consubstanţialitate. Pe scurt, ca şi în cazul calităţii afective, categoria afectivă nu desemnează numai caracterul unei lumi, ci şi caracterul unui subiect, ambele în relaţie indisolubilă. De asemenea, din momentul în care artistul se exprimă pe sine exprimându-şi lumea, ea este desigur „regula directă şi legea actului". Şi tocmai pentru că este legea actului ea este, de asemenea, legea operei. Pornind de la examenul operei şi, de comun acord cu E. Souriau, Bayer se opune lecţiei lui Victor Basch. El reperează categoriile estetice, punct care-i îngăduie să confere obiectului estetic maximum de obiectivitate şi de autonomie. Doctrină cu atât mai interesantă cu cât obligă la confruntare cu numeroase dificultăţi,

adică la fixarea examenului în inima obiectului în scopul de a discerne în el - întrucât acesta îşi este sieşi proprie lege - tipurile de echilibru care dau temei categoriilor. Dealtminteri, nu e un motiv de îngrijorare faptul că reflecţia estetică neglijează aspectul existenţial al categoriilor pentru a sublinia aspectul lor cosmologic şi dacă ea se îndreaptă către lumea operei mai degrabă decât spre subiectul care se exprimă în ea. Aşa cum omul e reperat prin gesturile sale mai degrabă decât prin intenţiile sale, tot aşa, opera e reperată mai curând prin lumea sa decât prin *a priori*-urile prin care se constituie: noema e mai accesibilă decât noeza. Lumea este aceea pe care limbajul nostru o numeşte mai uşor şi funcţie de care am denumit categoriile umane: există un cuvânt pentru a numi tragicul ca un caracter al lumii, dar nu există un cuvânt pentru a numi sensul tragicului ca un caracter al subiectului. Ceea ce defineşte Bayer, într-adevăr, nu este lumea operei, ci structura ei obiectivă. Prin aceasta el îşi asumă o sarcină indispensabilă pentru că, nu încape îndoială că lumea operei nu-şi are rădăcinile în structura sa obiectivă. Este însă extrem de important să distingem această structură - a cărei elucidare cade în seama reflecţiei critice - de experienţa imediată aşa cum o cunoaşte sentimentul şi care apelează la categoria afectivă. Iată pentru ce vom distinge categoriile afective de categoriile structurale, cu atât mai mult cu cât examinarea structurii nu poate da seama de diversitatea categoriilor. Este motivul pentru care Bayer urmează clasificarea tradiţională, deşi el aduce, mai ales în analiza graţiosului, nuanţe extrem de importante.

Dar, *a priori*-ul pe care intenţionăm să-l evocăm aici nu este *a priori*-ul ca imanent artistului şi constituind lumea operei, ci *a priori*-ul ca făcând obiectul unei cunoaşteri, adică, în alţi termeni, categoria afectivă sub care se subsumează calitatea afectivă. O atare categorie va trebui căutată, mai întâi, în spectatorul obiectului estetic. Într-adevăr, cunoaşterea calităţii afective pe care o dezvăluie sentimentul este întotdeauna o recunoaştere. Înaintea lumii dezvăluite de sentiment nu suntem nişte străini pe care nimeni nu-i orientează; ni se pare să ştim deja ceea ce citim în expresie; dacă semnul este imediat semnificant, aceasta înseamnă că semnificaţia e cunoscută mai înainte să fi fost învăţată, astfel că orice instrucţie nu face decât să confirme o cunoaştere prealabilă. Iar faptul însuşi al explicitării sentimentului, faptul că noi găsim denumiri pentru calitatea afectivă comunicată de sentiment, nu face decât să ateste prezenţa acestei cunoaşteri. Această împrejurare nu contrazice însă fenomenologia sentimentului aşa cum am încercat s-o schiţăm: am spus că, pentru a ne revela profunzimea operei, sentimentul trebuie să fie profund şi că noi înşine trebuie să fim profunzi. Vom descoperi acum aspectul transcendental al acestei profunzimi căreia mai înainte i-am subliniat caracterul ontologic: pentru a fi sensibili, nu e suficient să fim echipaţi cu întreaga noastră experienţă; e încă necesar, pentru a înţelege după ce am fost afectaţi, să fim echipaţi cu acea cunoaştere care ne permite să recunoaştem ceea ce simţim. Cum am putea, altfel, exprima o calitate afectivă fără a recurge la o categorie afectivă, dacă această categorie nu-mi este, într-un anumit fel, cunoscută mai

înainte? Cum aş putea fi sensibil la expresia obiectului estetic, în clipa în care îmi este prezent, dacă n-aş avea o secretă înrudire cu el, dacă n-aş fi dotat spre a-l înţelege? În ce fel ar putea sentimentul să fie inteligent, dacă nu-l vom egala ca inteligenţă? În ce fel aş putea percepe obiecte spaţio-temporale, spune Kant, şi cum aş putea şti că totul este obiect spaţio-temporal, dacă spaţiul şi timpul n-ar fi date *a priori*? Cum aş putea citi o expresie asigurându-mă că ea este posibilă, dacă n-aş avea o cunoaştere prealabilă în legătură cu exprimatul, cunoaştere care nu izvorăşte din reflecţie şi care este *a priori*?

În sprijinul acestei aprioricităţi poate fi invocată o dublă mărturie: această cunoaştere, mai întâi, este imediat imanentă sentimentului; ea nu rezultă, pe de altă parte, dintr-o generalizare empirică. Faptul că această cunoaştere ar fi sufletul sentimentului, nu afectează cu nimic puterea de revelare a acestuia. Singur sentimentul ne deschide obiectului estetic ca unei fiinţe singulare, numai el ne pune în contact cu acest obiect, şi anume dincolo de toate problemele pe care le suscită reflecţia şi care alterează sau, cel puţin, întârzie experienţa comunicării. Rămâne însă de subliniat faptul că sentimentul nu poate fi pe deplin inteligent şi obiectul estetic recunoscut - nu spunem reflectat - decât în lumina acestei cunoaşteri. Cunoaşterea nu maschează sentimentul, nu tulbură ceea ce este unic în obiectul estetic, adică acea nuanţă singulară pe care o resimt fără s-o pot explicita în totalitatea ei şi după care amara fervoare a lui El Greco nu e fervoarea senină a lui Rafael, după cum puritatea fremătătoare a *Cvartetelor* lui Fauré nu e puritatea violentă şi magnifică a *Cvintetului* lui Franck. Şi este, evident, necesar ca fervoarea sau puritatea să-mi fie cunoscute în calitate de categorii afective pentru a putea încerca singularitatea acestor nuanţe. Cunoaşterea nu e deci posterioară sentimentului; şi nu e vorba de o reflecţie asupra sentimentului, reflecţie prin care sentimentul ar trece de la un anumit stadiu de opacitate la un anumit stadiu de inteligenţă, de la participare la comprehensiune. Sentimentul este instantaneu inteligent, astfel că în tragicul *Fedrei* recunoaştem instantaneu tragicul ca atare şi nimic mai mult, resimţind în acelaşi timp că ideea şi cuvântul nu epuizează atmosfera unică a operei. Întocmai cum la Kant, senzaţia nu este mai înainte dată - şi abia apoi i s-ar adăuga, pentru a o face semnificantă, formele sensibilităţii - noi percepem dintr-o dată obiectele spaţio-temporale şi le gândim astfel, ca obiecte ale unei naturi inteligibile. *A priori*-ul este contemporan *a posteriori*-uri categoriile afective sunt prezente sentimentului. Cunoaşterea pe care ele o constituie face parte din arsenalul eului profund care este capabil de sentiment. Sentimentul reanimă această cunoaştere, iar aceasta face sentimentul inteligent. Ceea ce resimt, ceea ce exprimă obiectul estetic are un sens ce poate fi identificat graţie acestui ecou pe care îl trezeşte în mine. Trebuie observat însă ce e vorba de ecoul unui *a priori*, întrucât ecoul la care ne referim nu e opera reflecţiei. Această cunoaştere nu se prezintă ca o reflecţie care s-ar adăuga sentimentului venind din afară. Departe ca acest ecou să fie o reflecţie, şi departe de a se dispensa, prin aceasta, de reflecţie, el însuşi are nevoie

de ea: el există în noi ca o virtualitate fundamentală - în ordinea cunoaşterii şi nu a acţiunii - pe care întâlnirea obiectului estetic şi sentimentul pe care acesta îl suscită vine că o actualizeze. Ecoul la care ne referim poate fi înţeles, de altfel, ca un fel de sens, un sens al umanului şi al modalităţilor sale afective, tot aşa cum se vorbeşte de un sens al matematicii sau al picturii, cu diferenţa că aici e vorba de altceva decât o simplă aptitudine sau de gust: e vorba de o comprehensiune prealabilă, împrejurare ce face ca sentimentul să fie cunoaştere. Însă, pentru a fi explicitată, această comprehensiune prealabilă presupune ea însăşi intervenţia reflecţiei, chiar dacă nu o poate realiza niciodată în chip definitiv; comprehensiunea prealabilă trebuie înţeleasă ca fiind materia reflecţiei şi nu reflecţia însăşi. Mai mult, această cunoaştere nu se poate dispensa de reflecţia asupra sentimentului: întrucât este imanentă sentimentului, ea nu-i adaugă nimic; întrucât, pe de altă parte, e generală, ea nu e în întregime adecvată sentimentului care primeşte expresia singulară a unui obiect singular: categoria tragicului nu acoperă întocmai tragicul pe care îl relevă *Fedra*, sau *Ecce homo* a lui Rembrandt, sau*Oda funebră* a lui Mozart; ea lămureşte sentimentul pe care-l resimt în faţa operei, îl face inteligibil, dar nu-l epuizează.

Categoria afectivă este dimensiunea conştiinţei reciproce a dimensiunii unei lumi. Deşi generală, ea este, de asemenea, existenţială: aşa cum lumea operei apelează la autor, lumea calificată prin categorie face apel la o conştiinţă căreia să-i fie corelatul, conştiinţă care va fi ca un autor impersonal: creatorul personal devine spectator absolut, care îşi asumă şi poartă în el sensul spectacolului. Astfel, ideea lumii ca tragică presupune o conştiinţă, dar nu pentru a trăi tragicul ca un destin propriu în maniera eroilor pentru care tragicul e o situaţie, ci pentru a-l resimţi, pentru că tragicul e pentru ea spectacol, în maniera corului tragediei. Categoria exprimă deci un anumit mod al conştiinţei de a se deschide unei lumi, un anumit ,,simţ"; există un simţ al tragicului sau grotescului, aşa cum există un simţ al mirosului sau simţul tactil; acest simţ e constituant: lumea tragicului dispare în momentul în care o anumită privire nu se mai fixează asupra lui şi invers; ea apare irecuzabilă şi adevărată din momentul în care conştiinţa intră în rezonanţă cu ea, aşa cum e adevărată lumea artistului dacă artistul este adevărat. Singura diferenţă constă în aceea că aici e vorba de o conştiinţă impersonală, conştiinţa unui artist posibil care este imaginea unui artist real; e vorba, dacă preferăm, de o structură posibilă a subiectului ce poate fi în mod implicit cunoscută în afara oricărei referinţe la un subiect real: o posibilitate umană printre altele. Şi dacă psihologia - aşa cum observă Sartre - ,,utilizează fără să spună esenţa *a priori* de a fi uman", aceasta poate pentru că această esenţă se demultiplică în posibilităţi esenţiale ce pot fi fixate *a priori*; emoţia, în schimb, nu poate fi cunoscută *a priori*, pentru că e vorba de reacţia concretă a unui subiect concret şi, mai ales, pentru că e o atitudine secundă izvorâtă dintr-un *parti-pris* fundamental al persoanei care este sensibilitatea la cutare sau cutare calitate afectivă, fără să fie acest *parti-pris* în el însuşi. Dimpotrivă, sentimentele pe care le exprimă categoriile afective, le putem

numi foarte bine categorii umane, în timp ce emoţiile nu sunt decât accidente; aceste categorii sunt *a priori*-uri existenţiale cognoscibile ele însele *a priori*; ele desemnează atitudinile fundamentale ale persoanei câtă vreme se raportează la o lume în faţa căreia devine sensibilă.

Astfel, aşa cum *a priori*-urile afective ale obiectului estetic sunt în acelaşi timp existenţiale, categoriile afective sunt, de asemenea, categorii umane; cunoaşterea *a priori* a feţelor lumii este o cunoaştere *a priori* a atitudinilor omului; lumea şi omul sunt cunoscute în chip indisolubil.

3. *N. Hartmann, Statutul valoric şi categorial al graţiosului*

Sublimul exclude tocmai graţiosul ca atare, şi fermecătorul sau amabilitatea îndatoritoare a conduitei umane exclud la rândul lor sublimul. E de ajuns să ne reprezentăm situaţia intuitivă ca să vedem îndată momentul excluderii, pe ambele laturi. Intervenţia aceasta a contradictoriului face cu neputinţă trecerea şi prefacerea. Prin aceasta se înlătură şi suspiciunea unui raport de graniţă: din partea graţiosului, sublimul nu este ameninţat, nimic în el nu mână spre domeniul acestuia, şi mai ales nimic nu pătrunde într-însul. Să ne gândim, de asemenea că sublimul admite cel puţin un moment de apăsare - şi de negativ în genere. Graţiosul exclude asemenea momente radical de la sine. El ar fi suprimat de ele.

A spune în ce constă graţiosul este imposibil - şi mai imposibil de spus decât în ce constă sublimul. Acolo, cel puţin se poate trimite la momentul lesne de sesizat al măreţiei, deşi nu era atât de uşor de spus în ce ar consta măreţia, dacă într-însa cantitativul este subordonat. S-a tras din opoziţia graţiosului faţă de sublim concluzia că trebuie să fie vorba aici de ,,ceva de ordin mic", - în felul acesta s-a confundat graţiosul cu delicatul şi cu gingaşul.; cum am arătat deja. Nu se poate ajunge deci la nici o determinaţie esenţială a graţiosului pornind de aici.

S-ar putea renunţa deci la această încercare deoarece lucrurile nu stau în felul că orice frumos ar trebui să fie ori sublim, sau graţios; există, dimpotrivă, încă foarte mult frumos de natură diferită - în dramă, în roman, în arhitectură şi pictură, în muzică şi în viaţă... Şi asupra acestui lucru s-a atras atenţia mai sus. Totuşi, rămâne aici ceva în plus care se impune ca problemă; tocmai opoziţia specifică faţă de sublim.

Opoziţia aceasta nu este încă deplin valorificată. Şi întrucât încercările de până acum pot fi socotite ca nereuşite, trebuie să atacăm problema din altă parte. Pentru aceasta există în orice caz trei posibilităţi. Prima constă în descrierea directă, a doua în cercetarea ,,unde" se întâlneşte graţiosul (în ce arte etc.); a treia în întrebarea, în

care straturi ale obiectului estetic îşi are rădăcina graţiosul.

Să ne oprim întâi la descriere: ,,ceea ce are graţie", fermecătorul înseamnă evident ceea ce ,,farmecă", ceea ce ,,place", şi anume, ceea ce atrage prin farmecul său. Aceasta înţelegem printr-însul. Ce este deci ceea ce ne atrage în mod plăcut, de pildă într-un peisaj? Aceasta este uşor de spus când ne aflăm în faţa unui peisaj plin de farmec, sau în faţa tabloului unui peisaj şi putem indica amănunte; dar greu de spus când suntem reduşi numai la concepte.

Stau oare lucrurile în felul că peisajul ar trebui să vină în întâmpinarea nevoilor omului, pentru a atrage, a fermeca? Greu, căci în felul acesta cădem într-un raport de utilitate. Dacă spunem însă că el stă în faptul că peisajul respiră pace şi seninătate, atunci nu am ajuns mai departe decât unde eram, şi trebuie să întrebăm din nou, ce trezeşte în noi impresia de pace şi seninătate?

La aceasta se poate răspunde: un teren uşor ondulat, urme omeneşte sub forme de case, de ogrăzi, de drumuri, un curs de apă sau oglinda netedă a unui lac, variaţia fermecătoare a pădurii cu ogoarele şi pajiştea, deasupra unui cer de vară cu norişori albi trecând peste el... Nici o îndoială, desluşim aici ceva din farmecul peisajului. Dar este aceasta valabil în genere, pentru ceea ce are graţie şi farmec? Nu poate fi vorba de aşa ceva; este vorba numai de un caz special, în cel mai bun caz de un tip al peisajului plin de farmec, - mai curând momentul variaţiei este de generalitate mai mare. Adevărul ar putea fi că: graţia este individuală, este în fiecare caz altfel. Şi lucrul acesta nu este la ea nici măcar ceva nou. El este comun oricărui frumos.

Stau lucrurile altfel cu un chip graţios? Ce place şi atrage aici? Farmecul expresiei, un început de surâs; poate o privire directă, poate tocmai genele plecate... Evident, pot fi lucruri diferite; poate fi chiar în aceeaşi figură jocul fizionomiei, dând impresia vieţii interioare, a varietăţii, a bogăţiei...

Şi totuşi, acestea spun foarte puţin. Adevărata graţie a unei figuri sau a unui om stă în ceea ce se străvede sufleteşte prin trăsături. Aici ajungem îndată în regiunea valorilor etice; lucrul acesta nu poate fi evitat în graţiosul estetic, căci, în adevăr, anumite valori etice joacă rolul de condiţii în graţie; - s-ar putea spune, un rol de ,,fundament". Nu este nimic surprinzător aici. Ele sunt presupuse şi altfel pretutindeni, ca fundament, oriunde este vorba de frumuseţea omului sau a raporturilor omeneşti.

Dar este cu neputinţă să raportăm sigur valori etice particulare, ca fundament, la ceea ce are graţie; căci este

vorba mereu de altele: o dată timiditate, modestie, nevinovăţie, altădată mândrie, reţinere demnă, altădată privire deschisă, simplitate, spontaneitate.

Şi nu este nevoie nici măcar să fie valori. Şi non-valori pot avea aici rol de fundament, ca de pildă frica, groaza, nesiguranţa, nevoia de protecţie. Un farmec puternic poate porni din expresia acestor momente negative, în afară de cel moral, şi tocmai unui estetic. Căci expresia lor cere participare, ajutor activ, acţionează ca un moment al amabilităţii.

Se pare, prin urmare, că în domeniul graţiei umane, se poate câştiga mai degrabă, decât sub nivelul umanului, ceva prin descrierea de fenomene. Poate pentru că aici fenomenul însuşi ne trimite la raportul de apariţie. Cu aceasta ne aflăm deja în faţa celui de al doilea punct al cercetării: unde intervine în arte graţiosul. Aceeaşi întrebare am pus-o în faţa sublimului. Şi acolo se iviseră deosebiri între arte.

Se ivesc deosebiri între arte şi în ce priveşte graţiosul. Astfel, de pildă, nici una din arte nu ar putea fi cu totul exclusă aici. Şi ornamentele pot fi graţioase, încântătoare, atrăgătoare; la fel, edificiile pot fi, în anumite cazuri, graţioase, cu deosebire unele mai mici care se încadrează armonios în peisaj. Sculptura cunoaşte graţiosul în altitudinea şi expresia figurilor ei - de la farmecul iubirii, propriu Afroditei, până la plutirea în aer a dansatoarei.

Mult mai mare este spaţiul graţiosului în domeniul pictural. Lucrul acesta îşi are temeiul său adânc: graţiosul se mişcă în câmpul sensibilului; oricare ar fi valorile care stau în spatele lui ca fundament, graţiosul însuşi este în întregime legat de apariţie, pictura însă sesizează totul direct pe latura sensibil-vizuală. Ea poate fixa orice expresie a feţei, chiar cea mai trecătoare, şi poate face să apară într-însa tot ce se poate oglindi în trăsături omeneşti. În acelaşi timp, ceea ce constituie graţia nu este atât acest interior uman, cât jocul sensibil al formelor şi al culorilor înseşi şi potenţialul lor de apariţie ca atare.

Ceea ce ţine de conţinut se desfăşoară mult mai puternic în creaţia poetică. Dar şi acolo, greutatea cade în cele din urmă pe apariţie: amabilul, delicatul, ceea ce este ,,stilat", ajung la apariţie în comportarea personajelor; şi ,,apariţia" aceasta, de care singură depinde valoarea estetică, este în chip evident şi ea încă aproape de simţuri. Graţia Suzanei (în *Nunta lui Figaro*), felul încântător de a fi al Philinei (în *Wilhelm Meister*) apar în evenimente povestite sau jucate, - nu atât de deplin intuitiv ca în mimica pictată, totuşi cu avantajul că nu sunt limitate la un singur moment, ci pot fi urmărite desfăşurate în timp. Acesta este un mare avantaj în ce priveşte graţiosul uman. În această privinţă creaţia poetică poate concura în efectele ei cu pictura, în redarea unor trăsături atât de subtile

ca farmecul, seducţia sau vraja, - deşi ea ajunge la deplina apropiere sensibilă a picturii.

În sfârşit, muzica: acolo unde există nuanţe sufleteşti care pot fi prinse fără un conţinut determinat, ea este în elementul ei. Gingăşia cea mai delicată, pasiunea şi clocotul, căldura, claritatea, strălucirea, seninul şi purul - ea ştie să le dea expresia adecvată la toate, în jocul absolut liber al formelor ei, care nu cunoaşte nici o graniţă în nuanţarea dinamicului.

Dacă se compară rezultatul acesta cu situaţia dinăuntrul sublimului, se obţine următorul tablou: numai muzica joacă în întregime acelaşi rol, pentru sublim ca şi pentru graţios, ea realizând în amândouă efectele cele mai înalte şi mai diferenţiate. În creaţia poetică, rezultatul este deja niţel deosebit: sublimul, ea îl redă numai în forma extremă a tragicului, în timp ce ea desfăşoară din plin graţia în toate formele omeneşti. Sculptura manifestă clar o predominanţă pe latura sublimului, pictura una pe latura graţiei. Arhitectura este capabilă în chip precumpănitor de sublim, şi se poate ridica aici la valori extraordinar de înalte. Dimpotrivă, ornamentica este capabilă, fără îndoială, în câteva din ramurile ei, de graţios (agreabil), niciodată însă de sublim.

Se vede deci: dacă aşezăm muzica în vârful piramidei, şi apoi coborâm trecând prin poezie şi artele plastice până la arta construcţiei şi a podoabei, ne mişcăm pe o linie de separaţie progresivă în privinţa aptitudinii pentru expresia sublimului şi a agreabilului.

Surse:

1. Evanghelos Moutsopoulos, *Categoriile estetice. Introducere la o axiologie a obiectului estetic*, Editura Univers, pp. 19-20.

2. Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice, Percepţia estetică*, vol. II, Editura Meridiane, pp. 151-160, 163-164.

3. Nicolai Hartmann, *Estetica,* Editura Univers, pp. 457-462.

II. Frumosul - fenomen estetic de bază şi categorie centrală a esteticii

Primul fapt teoretic care este acceptat în chip aproape unanim cu privire la frumos este acesta: dintre toate

noţiunile estetice care au primit statutul de categorii fundamentale, deci de noţiuni având un grad maxim de generalitate, este singura *pur* estetică, exclusiv estetică. După cum s-a observat de nenumărate ori, *sublimului* îi este inerent ataşată o cotă de eticitate (de unde formula devenită aproape curentă, ,,sublimul este cea mai etică dintre toate categoriile estetice"), iar *tragicul* şi *comicul*, nu sunt reductibile doar la apariţie şi aparenţă; ele sunt*şi* în viaţă, prin urmare, nu sunt fenomene *pur* estetice şi *numai* estetice.

Al doilea fapt: ceea ce este *frumosul* pentru noi astăzi, elinii numeau *Kalón*, iar latinii - *pulchrum*. Acest ultim termen a dispărut în latina renascentistă, lăsând locul unui cuvânt nou *bellum*(de la ,,*bonum*", diminutivat ,,*bonellum*", abreviat - ,,*bellum*") devenit în italiană ,,*bello*", în franceză - *beau*, iar în engleză *beautiful*. În română s-a păstrat termenul *frumos* în care se recunoaşte uşor latinescul *formosus*. În orice caz, ceea ce este important este faptul că şi-n limbile vechi şi-n cele actuale sunt şi substantive şi adjective derivate din aceeaşi rădăcină:*Kallós* şi *Kalon*, *pulchritudo* şi *pulcher*, *bellezza* şi *bello*, frumuseţe şi frumos. De asemenea, se ştie că grecii utilizau adjectivul substantivat *tó Kalon* pentru *frumuseţe*, iar ,,*Kallós*" l-au păstrat pentru noţiunea abstractă, pentru *frumos*.

Al treilea fapt semnificativ: teoriile despre frumos în spaţiul culturii greco-latine şi iudeo-creştine au ,,operat" - după cum afirmă şi dezvoltă pe larg acest raţionament Wladyslaw Tatarkiewicz în *Istoria celor şase noţiuni - nu* cu o singură noţiune, ci cu trei noţiuni diferite: 1. frumosul în sens larg - etic şi estetic totodată (*Kalokagathon*); 2. frumosul cu semnificaţie exclusiv estetică, adică ceea ce suscită şi provoacă trăiri estetice faţă de *culoare, sunet, gândire* (această noţiune despre frumos este cea care a devenit, cu timpul, noţiunea de bază a culturii europene) şi 3. frumosul în sens estetic, dar limitat doar la domeniul vizual (în acest sens, frumoase puteau fi doar *forma* şi culoarea).

În orice caz, acest fapt este important şi pentru că putem distinge între *o teorie* cu privire la frumos şi *o definiţie* dată frumosului. Se poate accepta astfel că, atunci când se spune că frumosul e ,,ceea ce place când e privit", noi dăm *o definiţie* frumosului, iar atunci când spunem, de pildă, că ,,frumosul constă în alegerea proporţiilor, în dispunerea adevărată a părţilor, în fapt, în mărime, calitate şi cantitate şi-n raportul lor reciproc", atunci formulăm *o teorie* despre frumos. În primul caz, o definiţie ne va spune cum *se recunoaşte* frumosul, iar în cel de-al doilea, o teorie cere explicit să spunem cum *se explică* frumosul. O atare *teorie* pe cât de cuprinzătoare, pe atât de longevivă cu privire la frumos este numită de acelaşi estetician ,,*Marea teorie*". Cei ce-au iniţiat-o au fost pitagoreicii, dar ea a străbătut după aceea timpurile, rămânând aproape nemodificată până în secolul al XVII-lea european. Ea are, totodată, calitatea că se aplică şi plasticii şi muzicii deopotrivă. Elementul esenţial al acestei

teorii îl constituie ideea de proporţie, cea de simetrie şi cea de armonie. Astfel, frumosul apare numai în obiectele în care părţile se raportează unele la altele ca numere simple. Mai precis: justa alcătuire şi concordanţa tuturor lucrurilor compuse provin din cele cinci proporţii cuprinse între cele patru numere simple (1, 2, 3, 4). O atare teorie se aplică şi este recognoscibilă în sculptura şi arhitectura clasică grecească, iar Vitruviu în celebrul său *Tratat despre arhitectură* consfinţeşte şi pentru latini *canoanele* ataşate acesteia. Oricum, Sfântul Augustin va fi cel care va da formula paradigmatică a Marii Teorii: ,,Numai frumosul place; în frumos - formele; în forme - proporţiile; în proporţii - numerele". Se consideră, de asemenea, că sunt câteva teze conexe Marii Teorii: 1. caracterul *raţional* al frumosului; 2. caracterul *cantitativ* al frumosului; 3. caracterul *obiectiv* al frumosului; 4. dimensiunea *metafizică* a frumosului (afirmată şi de pitagoreici şi de Heraclit, dar şi de stoici şi de gânditorii creştini).

În *Simpozion*, Platon surprinde şi defineşte tocmai acest caracter *obiectiv* şi nu subiectiv al frumosului, *absolut* şi nu relativ *transcendent* şi nu imanent al acestuia, atunci când afirmă: ,,un frumos ce trăieşte de-a pururea, ce nu se naşte şi piere, ce nu creşte şi scade; ce nu-i într-o privinţă frumos, într-alta urât; câteodată da, alteori nu; pentru unii da, pentru alţii nu. Frumos ce nu se-nfăţişează cu faţă, cu braţe sau cu alte întruchipări trupeşti, frumos ce nu-i cutare gând, cutare ştiinţă; ce nu sălăşluieşte în altă fiinţă decât sine; nu rezidă într-un vieţuitor, în pământ, în cer, sau oriunde aiurea; frumos ce rămâne el însuşi întru sine, pururea identic sieşi ca fiind de un singur chip; frumos din care se împărtăşeşte tot ce-i pe lume frumos, fără ca prin apariţia şi dispariţia obiectelor frumoase, el să sporească, să se micşoreze ori să îndure o cât de mică ştirbire". Înseamnă că astfel definit, ceea ce e frumos nu e frumos în funcţie de altceva, ci este frumos în eternitate şi pentru sine.

Se înţelege că sofiştii au fost cei care s-au îndoit tocmai de valabilitatea acestor caracteristici ale frumosului şi ei, din contră au insistat asupra caracterului subiectiv, relativ, şi imanent al aprecierilor estetice şi artistice. În mod deosebit, dubii serioase asupra valabilităţii Marii Teorii pot fi sesizate chiar la Socrate. Astfel, potrivit lui Xenofon (*Memorabilia*, III, 8, 4) după Socrate, care-i răspunde lui Aristip, există un frumos care nu constă în proporţii, ci în corespondenţă, sau în acordul obiectului cu ţelul sau menirea sa: ,,Într-un cuvânt, tot ce poate fi folositor e bun şi frumos cu privire la folosinţa ce o putem trage din el. - Dar, şi coşul de dus gunoiul e un lucru frumos. - Da, fireşte, şi un scut de aur e urât dacă unul e bine făcut pentru serviciul la care îl întrebuinţăm, iar celălalt nu. - Aşadar, spui că aceleaşi lucruri pot fi frumoase şi urâte în acelaşi timp. - Da, se înţelege, şi pot fi şi bune, şi rele... ceea ce e frumos pentru alergare nu e pentru luptă şi de-a-ndoaselea; într-un cuvânt, lucrurile sunt bune şi frumoase pentru întrebuinţarea la care ne slujim de ele şi sunt urâte pentru serviciul la care nu se potrivesc". De asemenea, şi stoicii, întrebuinţând două accepţii asupra frumosului (*a*. frumos este ceea ce este perfect proporţionat şi *b*. frumos

este ceea ce e adecvat perfect menirii sale), au formulat şi ei, implicit, îndoieli cu privire la valabilitatea universală şi necondiţionată a Marii Teorii. În orice caz, se acceptă astăzi ideea că Plotin este cel ce-a adus cele mai articulate semne de îndoială asupra caracteristicilor frumosului, aşa cum este acesta văzut în grila pitagoreică şi cea platoniciană. Plotin pleacă de la constatarea existenţei unei forme interne (*to* endon eidos). În acest context, el formulează două teze. Prima: noi ne delectăm numai întru spirit, numai el e frumos; lucrurile materiale sunt frumoase doar în măsura în care sunt pătrunse de spirit. A doua: frumosul depinde de *strălucire*. Prin urmare, nu simetria este sursa frumosului, ci ceea ce luminează simetria, adică forma internă, sufletul. Pentru Plotin, frumosul nu depinde de simetrie şi pentru că, dacă ar fi aşa, atunci ar rezulta că frumoase sunt doar obiectele complexe. Or, arată el, frumosul este prezent şi-n lucruri simple, precum culoarea, un sunet izolat, fulgerul, aurul sau soarele. De asemenea, dacă frumosul ar depinde de proporţii, atunci faţa ar fi întotdeauna frumoasă la cei mai mulţi oameni. Frumoasă însă este expresia, iar expresia nu-i neapărat produsul simetriei şi proporţiei, ci ea este reflex al formei interne. În al treilea rând, frumosul nu poate consta în *potrivire*, deoarece remarcă Plotin, există şi ,,potrivire în rău". Or, potrivirea în rău nu-i niciodată frumoasă. În fine, pentru autorul *Eneadelor*, frumosul nu-i *o relaţie*, ci *o calitate*. În orice caz, mult mai târziu, în Renaştere şi după aceea, se produce *o limitare* a domeniului cuprins în Marea Teorie cu privire la frumos. Astfel, teoretizarea, mai ales sub impactul manieristicilor, a două categorii noi, *subtilitatea* şi*graţia*, evidenţiază şi mai pregnant faptul că semnificaţia acestora este destul de îndepărtată de accepţiile frumosului, aşa cum au fost acestea definite, de pildă, la pitagoreici, la Platon sau la Vitruviu. În fapt, modificările care se produc în conţinutul noţiunii de frumos sunt indisolubil legate, pe de o parte, de schimbările în sensibilitate, care la rândul lor au condus la apariţia romantismului. Pe de altă parte, empirismul filosofilor, mai ales al celor britanici, a scos în evidenţă câteva idei noi. Astfel, Addison (1712), Hutcheson (1725) sau David Hume (1757) s-au interogat explicit, nu de ce proprietăţi ale obiectului depinde frumuseţea, ci de ce proprietăţi ale minţii noastre depinde frumuseţea lucrurilor. În mod curent, acum, în preromantism, se vorbeşte tot mai mult despre faptul că oamenii posedă ,,un simţ distinct al frumosului", de un simţământ al frumosului dat în imaginaţia şi-n gustul nostru. În acest sens, Hume, empiristul sceptic prin excelenţă, nu ezită deloc să afirme că frumosul nu este o proprietate a lucrurilor însele. După el, frumosul există în ,,mintea care observă obiectele, iar fiecare minte observă o frumuseţe diferită". Oricum, Immanuel Kant este cel care va aduce clarificările cele mai importante în privinţa definirii naturii frumosului. Două asemenea clarificări sunt mai mult decât importante, sunt *esenţiale*. a) toate criteriile despre frumos sunt *individuale*; b) frumosul este confirmat de fiecare obiect luat în parte şi el nu poate fi închegat în confirmări generale. Caracterele frumosului după Kant sunt: a) ceea ce place în mod universal fără concept; b) ceea ce place în mod dezinteresat; c) ceea ce reprezintă o finalitate fără scop.

Înainte chiar de afirmarea deplină a axiologiei la început de secol XX s-a produs o glisare a interesului de la cercetarea caracteristicilor frumosului la analiza amănunţită a *trăirii estetice*. Conceptul de empatie, de einfühlung, de intropatie teoretizat, de pildă, de Visher şi Lipps, prin conţinutul său spune mai mult despre natura trăirii estetice decât despre esenţa unei noţiuni tradiţionale de frumos.

Oricum, în istoria de două milenii a gândirii estetice (înţeleasă în sens larg), s-a trecut de la noţiunea generală de frumos, de la frumosul metafizic la noţiunea clasic-clasicistă a frumosului. Aceasta a intrat în criză, şi faptul este evident în felul în care romantismul de început de secol XIX a impus sublimul în prim planul categoriilor estetice. În aceeaşi ordine ideatică, se poate afirma că s-a trecut de la evidenţierea *frumuseţii lumii* la ideea *frumosului din artă*, s-a produs, prin urmare, trecerea de la o teză metafizică la concretizarea şi obiectivarea ei. În toată această perioadă s-a trecut, de asemenea, de la frumosul *priceput* prin intelect la cel *perceput* prin simţire, iar obsesiva căutare a unui caracter obiectiv al frumosului a fost părăsită, încet, dar sigur, pentru o obsesie de semn contrar: frumosul este eminamente subiectivitate. De aici şi până la afirmarea, în cadrul esteticii fenomenologice, a ideii, conform căreia obiectul estetic (frumosul) este corelatul experienţei estetice, n-a mai fost decât un pas. Nicolai Hartmann, Roman Ingarden sau Mikel Dufrenne vor adânci interpretativ tocmai o asemenea viziune despre natura valorii estetice, a frumosului, în sensul cel mai larg al termenului. Mai mult, după maturizarea deplină a axiologiei şi după ce în chip firesc frumosul a fost cercetat din unghiul valorilor (natura valorii estetice, relaţiile esteticului cu celelalte clase şi tipuri de valori etc.), s-a ajuns la o concluzie extrem de fertilă din punct de vedere metodologic: *frumosul este sinonim cu valoarea estetică*. Un asemenea punct de vedere este susţinut de Liviu Rusu în *Logica frumosului* (1946). Pentru autorul român, valoarea estetică, frumosul face parte din rândul valorilor*dignitative* alături de *adevăr*, ca valoare centrală a domeniului cunoaşterii, şi alături de *bine*, ca valoare centrală a domeniului etic. În timp, însă, ce binele şi adevărul sunt valori *heterotelice*şi *transgrediente*, frumosul este o valoare *autotelică* şi *imanentă*, după cum s-a arătat deja.

În ceea ce-l priveşte pe Nicolai Hartmann, acesta susţine că frumosul este ,,obiectul universal al esteticii" şi-n acest sens, el răspunde obiecţiilor aduse acestei afirmaţii de principiu. Aceste obiecţii erau: a) ceea ce se atinge în realizările artistice nu este întotdeauna frumosul; b) că ar exista genuri întregi ale valabilităţii estetice care nu se reduc la frumos; c) că estetica are de-a face şi cu urâtul. În fond, arată Hartmann, sunt argumente tari pentru ca ,,să ne menţinem la *frumos* ca valoare estetică fundamentală şi să îi subsumăm tot ce e reuşit şi plin de efect în artă". Alături de frumos, după Hartmann, stă sublimul (în fapt, o prelungire augmentativă a frumosului), precum şi alte *calităţi estetice*, precum graţiosul, emoţionantul, fermecătorul, comicul, tragicul şi altele. Dacă se pătrunde în

domeniile particulare ale artelor, se va găsi o bogăţie şi mai specializată de calităţi ale valorii estetice. Oricum, arată Hartmann, dacă se lasă la o parte vocabularul extraestetic, rămân două semnificaţii ale frumosului, una în sens larg şi alta în sens restrâns. În sens larg, frumosul, înţeles ca ceea ce are în genere valabilitate estetică, este sinonim cu o categorie universală a valorii estetice, sau altfel spus, frumosul în această accepţie strict estetică, trebuie înţeles ca un concept suprem al tuturor valorilor estetice. În sens îngust, frumosul stă în *opoziţie* cu sublimul, tragicul, graţiosul, comicul etc. Cele două sensuri nu trebuie amestecate şi principala grijă ar trebui să fie de-a le menţine separate odată ce sunt întrebuinţate. Hartmann ia drept bază a concepţiei sale în estetică, sensul larg. Acesta, afirmă el, fără a se lăsa loc nici unui dubiu ,,urmează să fie menţinut chiar şi acolo unde *genurile speciale* ajung pe primul loc. Acestea apar atunci ca *specii* ale frumosului. Mai mult, există în acest caz şi avantajul deloc de neglijat, şi deloc fără importanţă practică, ,,că cel mai curent concept estetic este ridicat pe treapta de concept fundamental", iar grija de-a elabora un concept suprem, construit în mod artificial, devine de prisos.

În gândirea estetică autohtonă, Ion Ianoşi păstrează, pe de o parte, indicaţia metodologică a lui Liviu Rusu - frumosul trebuie şi poate fi înţeles ca sinonim cu valoarea estetică. Într-o atare viziune largă, cuprinzătoare, acesta este definit drept ,,cea mai generală valoare specială", în sensul că, tot ceea ce interesează simţurile ,,inferioare" (teoretice) şi cele superioare, ,,teoretice" (văzul şi auzul) poate deveni, în principiu, estetic (frumos). Aceasta, pe de o parte. Pe de altă parte, în ipostaza deplinei sinonimii dintre frumos şi valoarea estetică, se poate accepta următoarea definiţie-caracterizare: frumosul este ,,*concretul semnificativ*, cu condiţia ca *maximala semnificaţie* să fie perfect contopită, *cu* şi topită *în maxima concreteţe*". În fapt, remarcă Ion Ianoşi, frumosul sinonim cu valoarea estetică prezintă o deosebire calitativă faţă de toate celelalte clase şi tipuri de valori; numai frumosul trimite obligatoriu la fenomenalitate, la apariţie şi aparenţă, la raporturi de apariţie. ,,Toate celelalte valori sunt, dimpotrivă, substanţiale, numai trecător şi incidental ,,exemplificate" *prin* şi *pe* fenomen. Actul esenţial al cunoaşterii lor se reduce la cunoaşterea esenţei lor. Esenţiale în cazul valorii estetice - de aceea, şi în cazul artei - sunt însă tocmai aparenţa şi apariţia, independent de care esenţa nu există şi nu poate fi gândită. Gândim, propriu-zis, toate celelalte valori, cu sprijinul facultăţilor noastre intelectual-teoretice; singura pe care o gândim simţind-o, o înţelegem trăind-o, a cărei adâncime o surprindem la suprafaţa ei concret desfăşurată şi concret dimensionată, singura pe care o gândim vizual, auditiv, tactil, gustativ, sensibil - este valoarea estetică", este frumosul.

1. Platon, Ideea de frumos

HIPPIAS. Iată cum cred eu că stau lucrurile, Socrate: acest obiect, îngrijit lucrat, este într-adevăr ceva frumos, dar

în general el nu este demn de a fi judecat astfel faţă de un cal, o fată şi faţă de toate celelalte lucruri frumoase.

SOCRATE. Înţeleg deci, Hippias, că trebuie să-i răspundem cam aşa: ,,Oare nu ştii", după cum bine zice vorba lui Heraclit, că ,,cea mai frumoasă dintre maimuţe este urâtă în comparaţie cu neamul oamenilor" şi că ,,cea mai frumoasă dintre oale este urâtă în comparaţie cu neamul fecioarelor, după cum spune înţeleptul Hippias?". Am spus bine, Hippias, nu?

HIPPIAS. Chiar aşa, Socrate, ai răspuns foarte bine.

SOCRATE. Dar stai să vezi ce va urma: ,,Ce spui, Socrate? Dacă cineva ar compara neamul fecioarelor cu cel al zeilor, nu ar păţi acelaşi lucru ca atunci când pune alături oalele de fecioare? Nu ne apare atunci cea mai frumoasă fată ca fiind urâtă? Şi Heraclit al tău nu tot la asta se referă când spune că un zeu nu-i altceva decât o maimuţă şi în privinţa înţelepciunii, şi a frumuseţii şi a tuturor celorlalte?". Să acceptăm atunci, Hippias, că cea mai frumoasă fată este urâtă în comparaţie cu zeiţele?

HIPPIAS. Cine ar spune că nu-i aşa, Socrate?

SOCRATE. Dacă vom admite că aşa este, atunci el va izbucni în râs şi va spune: ,,Îţi aminteşti, Socrate, care a fost întrebarea mea?" Iar eu voi spune că m-a întrebat ce este frumosul însuşi. ,,Şi întrebat ce este frumosul - va adăuga el . ai răspuns, ca să te citez pe tine, că este un lucru deopotrivă frumos şi urât, nu?" Voi recunoaşte că da; sau ce mă sfătuieşti să spun, înţeleptule?

HIPPIAS. Dinspre partea mea, chiar acest lucru. Căci e-adevărat că faţă de zei neamul oamenilor nu este frumos.

SOCRATE. ,,Dacă te-aş fi întrebat de la început - va continua el - ce anume este deopotrivă frumos şi urât, răspunsul pe care mi l-ai dat ar fi fost foarte bun. Dar acum nu ştiu dacă mai poţi crede că frumosul în sine - acea formă care adăugată unui lucru îl împodobeşte şi-l face să pară frumos - este o fată, un cal sau o liră".

SOCRATE. Urmăreşte-mă atunci: spuneam că potrivirea, odată intrată în joc, face ca obiectul respectiv să pară frumos sau îl face să fie frumos? Sau poate nici una nici alta?

HIPPIAS. Eu cred că-l face să pară frumos; căci atunci când un om, de care altminteri ai putea lesne râde, îşi pune haine şi încălţări care-l prind, pare mult mai frumos.

SOCRATE. Dacă potrivirea face ca lucrurile să pară doar, şi nu să fie mai frumoase şi în realitate, atunci ea este o simplă înşelătorie cu care frumosul nu are nimic comun; şi nu ea se dovedeşte a fi cea pe care o căutăm noi: realitatea datorită căreia toate lucrurile frumoase sunt frumoase, aşa cum toate lucrurile mari sunt mari printr-un plus al lor; căci datorită lor sunt ele mari, chiar dacă nu par a fi. Tot aşa facem şi noi când întrebăm ce ar putea fi frumosul acela datorită căruia lucrurile devin frumoase, fie că par, fie că nu par astfel. Acum însă nu prea văd cum ar putea esenţa frumosului să rezide în această potrivire; căci potrivirea, aşa cum singur mărturiseşte, face mai degrabă ca un lucru să pară, decât să fie în realitate frumos; ea nu-i dă voie să pară aşa cum este. Or, cum spuneam adineauri, noi trebuie să aflăm definiţia a ceea ce face ca lucrurile să fie cu adevărat frumoase, indiferent de felul cum par. Iată ce se cuvine să căutăm dacă vrem să aflăm ce este frumosul.

HIPPIAS. Însă potrivirea, Socrate, atunci când există, face ca lucrurile să fie şi totodată să pară frumoase.

SOCRATE. Înclini deci să crezi că lucrurile cu adevărat frumoase nu numai că sunt, dar şi par astfel dacă ceea ce le face să pară frumoase este deopotrivă prezent?

HIPPIAS. Întocmai.

SOCRATE. Ce vom spune, aşadar, Hippias? Că toate câte sunt cu-adevărat frumoase, fie ele legi sau obiceiuri, sunt şi par astfel oricând şi în mintea tuturor? Sau că, dimpotrivă despre ele nu se ştie nimic exact şi că tocmai în jurul lor se nasc neînţelegeri şi dispute. Şi aceasta se întâmplă fie că-i vorba de discuţii de rând sau de dezbateri publice.

HIPPIAS. Cred că mai degrabă nu se ştie nimic exact, Socrate.

SOCRATE. Or, lucrurile nu ar sta astfel, dacă ceea ce pare n-ar fi despărţit de ceea ce este în realitate. Iar ele n-ar fi despărţite dacă potrivirea ar fi frumosul însuşi ar face ca lucrurile să fie într-adevăr frumoase şi totodată să pară astfel. Încât potrivirea, dacă este acel ceva care face ca lucrurile să fie frumoase, este însuşi frumosul pe care-l căutăm noi; dar iată că ea nu este acel ceva care le face totodată să pară astfel. Iar dacă potrivirea este ceea ce le face să pare frumoase, atunci ea nu mai este frumosul pe care-l căutăm noi. Căci acesta face ca un lucru să fie cu adevărat frumos, în timp ce o cauză nu ar putea face ca vreun lucru să pară şi totodată să fie frumos: frumos sau orice altceva.

Ce ne vom hotărî deci să spunem: că potrivirea face ca lucrurile să pară frumoase sau că le face să fie intr-adevăr?

HIPPIAS. Eu cred că doar le face să pară, Socrate.

SOCRATE. Cum aşa? Înseamnă atunci că ştirea noastră despre frumos se duce şi ne scapă, de vreme ce, iată, potrivirea ne-a apărut aşa ca nemaifiind frumosul.

1.1. *Ideea de frumos şi eternitatea*

Când un creator (*demiourgos*) îşi aţinteşte privirea asupra a ce e veşnic identic sieşi şi se foloseşte de un astfel de model, el pune în lucru ideea şi forţa acestuia, iar opera realizată astfel este în chip inerent frumoasă; dacă privirea lui însă se opreşte pe ceva ce fiinţează în fapt, folosindu-se de un model pieritor ca atare, rodul trudei sale nu va fi frumos.

Dacă această lume este frumoasă şi dacă creatorul este bun, este clar că el a privit spre veşnicie.

1.2. *Frumosul în sine*

Cine va fi călăuzit metodic, astfel încât s-ajungă a pătrunde misterele dragostei până la această treaptă şi cine va contempla pe rând şi cum trebuie lucrurile frumoase, acela, ajuns la capătul iniţierilor în cele ale dragostei, va întrezări deodată o frumuseţe de caracter miraculos. E vorba, Socrate, de acel frumos către care se îndreptau mai înainte toate străduinţele noastre: un frumos ce trăieşte de-a pururea, ce nu se naşte şi piere, ce nu creşte şi scade; ce nu-i, în sfârşit, într-o privinţă frumos, într-alta urât; câteodată da, alteori nu; faţă de unul da, faţă de altul nu; aici da, dincolo nu; pentru unii da, pentru alţii nu. Frumos ce nu se-nfăţişează cu faţă, cu braţe sau cu alte întruchipări trupeşti, frumos ce nu-i cutare gând, cutare ştiinţă; ce nu sălăşluieşte în altă fiinţă decât sine; nu rezistă într-un vieţuitor, în pământ, în cer, sau oriunde aiurea; frumos ce rămâne el însuşi întru sine, pururea identic sieşi ca fiind de un singur chip; frumos din care se împărtăşeşte tot ce-i pe lume frumos, fără ca prin apariţia şi dispariţia obiectelor frumoase el să sporească, să se micşoreze ori să îndure o cât mai mică ştirbire. Când prin urmare se ridică cineva de la cele de jos, prin dreaptă îndrăgire a tinerilor, până la acea frumuseţe şi începe a o întrezări, abia atunci poate spune că-i pe punctul să atingă ţinta urmărită. Calea cea dreaptă a dragostei sau mijlocul de a fi călăuzit în ea este să începem prin a iubi frumuseţile de aici, de dragul frumosului aceluia, păşind ca pe o scară pe toate treptele urcuşului acestuia. Să trecem, adică, de la iubirea unui singur trup, la iubirea a două; de la iubirea a două la iubirea tuturor celorlalte. Să ne ridicăm apoi de la trupuri la îndeletnicirile frumoase, de la îndeletniciri la ştiinţele frumoase, până ce-ajungem, în sfârşit, de la diferitele ştiinţe la una singură, care este

de fapt însăşi ştiinţa frumosului, ştiinţă prin care ajungem să cunoaştem frumuseţea în sine, aşa cum e. [...] Căci dacă viaţa merită prin ceva s-o trăiască omul, numai pentru acela merită, care ajunge să contemple frumuseţea însăşi!

2. *Augustin, Definiţia frumosului: caracterul obiectiv şi cantitativ al acestuia*

- Pentru mulţi scopul este desfătarea omenească, ei nu vor să se străduiască spre cele înalte pentru a judeca din ce motiv sunt plăcute lucrurile care se văd. Astfel, dacă voi întreba pe un constructor care a realizat un arc, de ce clădeşte un altul asemănător în cealaltă parte, va răspunde, cred, că părţile egale ale unei clădiri trebuie să corespundă unele altora. Dacă voi merge mai departe cu întrebarea, cerându-i să-mi spună de ce a ales această dispunere, va răspunde că aşa se cuvine, aşa e frumos, că aşa place privitorilor şi nu va îndrăzni să pătrundă mai adânc. Va rămâne cu ochii în pământ şi nu va înţelege de unde decurge problema. Eu însă nu voi înceta să-l fac pe cel a cărui privire este întoarsă spre lăuntru şi care e văzător al nevăzutului, să cugete de ce plac toate acestea şi să îndrăznească a fi el însuşi judecător al desfătării omeneşti. Astfel, el va fi deasupra desfătării, nu va fi înlănţuit de ea; o va judeca pe ea însăşi şi nu va judeca potrivit ei. Mai întâi de toate îl voi întreba dacă lucrurile sunt frumoase fiindcă plac sau plac pentru că sunt frumoase. Voi întreba deci însă o dată, din ce pricină sunt frumoase, şi dacă va ezita, voi preciza: oare pentru că părţile sunt asemănătoare unele altora şi sunt strânse într-un tot după o anume îmbinare?

- De aici [raţiunea] a ajuns şi tărâmul ochilor şi, cercetând pământul şi cerul, a simţit că nu-i place nimic altceva decât frumuseţea, şi în frumuseţe, în forme proporţii (*dimensiones)* şi în proporţii, numerele.

3. Toma din Aquino, Definiţia frumuseţii

- Binele *(bonum)* priveşte dorinţa... frumosul *(pulchrum), puterea cognitivă; se cheamă frumoase acele lucruri care procură plăcere când sunt privite (*quae visa placent), de unde înseamnă că frumosul constă în cuvenita proporţie, căci simţurile găsesc plăcere în lucrurile proporţionale cum trebuie şi asemănătoare propriilor lor proporţii, deoarece atât simţurile cât şi orice putere cognitivă constituie un fel de raţiune şi deoarece cunoaşterea se realizează prin asimilare (*assimilatio*), iar asimilarea ţine de formă. Frumosul ţine pe drept cuvânt de conceptul de cauză formală.

- ţine de esenţa frumosului ca vederea sau cunoaşterea lui să satisfacă dorinţa. Deci acele simţuri care iau

îndeosebi contact cu frumosul sunt şi cele mai cognitive, precum văzul şi auzul, care servesc raţiunea, căci vorbim despre vederi frumoase şi despre sunete frumoase. În legătură cu lucrurile care fac obiectul altor simţuri, nu folosim însă cuvântul ,,frumuseţe!" nu spunem gusturi sau mirosuri frumoase. De aici rezultă limpede că frumosul întregeşte binele punând deasupra lui ordinea puterii cognitive astfel încât se poate spune că binele este pur şi simplu ceea ce place dorinţei. Numească-se deci frumuseţe însăşi perceperea a ceea ce place.

3.1. Caracterul obiectiv al frumuseţii

Un lucru nu este frumos pentru că-l iubim, ci îl iubim tocmai pentru că e frumos şi bun.

3.2. Cele trei condiţii ale frumuseţii

Frumuseţea pretinde trei condiţii: întâi, integritatea sau perfecţiunea, căci lucrurile lipsite de ea sunt prin însăşi această lipsă urâte; în al doilea rând, proporţia cuvenită sau armonia; şi în fine, claritatea, motiv pentru care cele care au culoare strălucitoare se numesc frumoase.

4. Karl Rosenkranz, Urâtul ca medie între frumos şi comic

Mari cunoscători ai sufletului omenesc s-au afundat în cutremurătoarele abisuri ale răului, dând formă înfricoşătoarelor întruchipări ce le-au ieşit înainte din noaptea lor. Mari poeţi, precum Dante, au desăvârşit în continuare redarea acestor imagini; pictori, ca Orcagna, Michelangelo, Rubens, Cornelius, le-au conferit o prezenţă sensibilă directă şi muzicieni ca Spohr ne-au făcut să auzim oribilele tonuri ale osândei în care răul îşi jeluieşte şi-şi urlă, până la epuizare, chinul sufletesc.

Iadul nu este numai de natură religios-etică, ci şi estetică. Noi ne aflăm în mijlocul răului şi suferinţei, dar şi al urâtului. Ororile diformităţii şi malformaţiilor, ale vulgarităţii şi hidoşeniei ne impresionară în forme nenumărate, de la ipostaze pigmeice până la acele uriaşe grimase cu care răutatea diabolică ne rânjeşte scrâşnind din dinţi. În acest iad al frumosului intenţionăm să coborâm aici. Şi va fi imposibil fără ca totodată să ne lăsăm absorbiţi de iadul reprezentat de imperiul răului, de iadul cel adevărat, căci urâtul cel mai urât nu este acela care ne dezgustă în natură, sub forma mlaştinilor, a copacilor schilodiţi, a şopârlelor şi a salamandrelor, a monştrilor marini şi masivelor reptile, a şobolanilor sau maimuţelor; el este egoismul, care îşi manifestă amocul în gesturi perfide şi frivole, în rândurile şi cearcănele suferinţei şi - în crimă.

Cunoaştem acest iad destul de bine. Ne-a rezervat fiecăruia partea sa de supliciu. El ne izbeşte simţurile, ochii şi urechile în nenumărate feluri. Cel cu o structură sufletească mai delicată, cel cu o cultură mai rafinată, suferă nespus din cauza lui, căci brutalitatea şi vulgaritatea, descompunerea şi diformitatea şochează simţurile mai nobile printr-o mie de deghizări. Doar un singur fapt nu este încă suficient cunoscut, pe măsura marii sale importanţe şi cuprinderi. Acesta este cazul urâtului. Teoria artelor frumoase, legile bunului gust, ştiinţa esteticii au fost larg dezvoltate şi perfecţionate în ultimul secol în cadrul culturilor europene, numai noţiunea de urât, deşi este amintită pretutindeni, a rămas relativ în urmă. Se poate considera deci că a venit timpul ca şi faţa umbrită a luminoasei figuri a frumosului să devină şi ea, în aceeaşi măsură, un moment al esteticii ştiinţifice, precum boala în patologie şi răul în etică. Şi nu, cum am mai spus, pentru că inesteticul, în înfăţişările sale particulare, nu ar fi suficient cunoscute. Cum ar fi posibil aşa ceva, când natura, viaţa şi arta ni le amintesc în fiecare clipă. Dar o expunere completă a corelaţiilor sale şi o cunoaştere clară a organizării lui nu a fost încă încercată. Revine, în orice caz, filosofiei germane meritul de a fi avut cea dintâi curajul să recunoască urâtul ca un moment integrator al esteticii şi de asemenea şi faptul că frumosul trece prin urât, spre a ajunge la comic. Această descoperire, prin care frumosul negativ intră în drepturile sale, nu va mai putea fi contestată. Însă tratarea conceptului de urât s-a oprit până acum, pe de o parte, la o analiză insuficientă, superficial generală, iar pe de alta la o concepţie unilateral spiritualistă. Ea a fost prea exclusiv orientată spre explicarea unor personaje din opera lui Shakespeare şi Goethe, Byron şi Callot Hoffmann.

O ,,estetică a urâtului" poate părea unora o formulare asemănătoare cu ,,fier de lemn" întrucât urâtul este contrariul frumosului. Cu toate acestea urâtul este legat inseparabil de noţiunea de frumos, deoarece aceasta păstrează permanent în evoluţia ei posibilitatea urâtului, sub forma erorii, în care poate adesea cădea printr-un ,,puţin prea mult" sau ,,prea puţin". Orice estetică este obligată ca odată cu descrierea determinaţiilor pozitive ale frumosului să se refere într-un fel şi la cele negative, ale urâtului. Cel puţin spre a ne preveni că, dacă nu se procedează conform acestor cerinţe, frumosul degenerează, în locul lui obţinându-se urâtul. Estetica urâtului trebuie să explice originea acestuia şi să descrie posibilităţile şi modalităţile lui de expresie, putând fi astfel de folos şi artistului. Desigur, pentru acesta va fi întotdeauna mai instructiv să înfăţişeze frumuseţea fără cusur decât să-şi închine talentul urâtului. A gândi la o configuraţie divină este incomparabil mai înălţător şi mai plăcut decât a întruchipa o grimasă diabolică. Totuşi artistul nu poate ocoli întotdeauna urâtul. Adesea are chiar nevoie de el, ca un punct intermediar în apariţia ideii şi ca termen de comparaţie. Îndeosebi artistul ce creează în genul comic nu se poate în nici un fel sustrage urâtului.

Nu e greu de văzut că urâtul este o noţiune ce poate fi concepută doar ca un termen relativ, în raport cu o altă noţiune. Această altă noţiune este cea a frumosului, căci urâtul nu există decât în măsura în care există frumosul, care exprimă premisele sale pozitive. Dacă n-ar exista frumosul, atunci nici urâtul nu ar exista deloc, deoarece el nu este decât o negaţie a acestuia. Frumosul este ideea divină, originară, iar urâtul negaţia ei, având ca atare o existenţă secundară. El se constituie în şi prin frumos. Nu în sensul că frumosul, prin aceea că e frumos, ar putea fi totdeauna urât, dar prin faptul că aceleaşi determinante ce exprimă necesitatea frumosului se învârtesc în contrariul lor.

Această legătură internă a frumosului cu urâtul, ca autoanihilare a sa, include şi posibilitatea ca urâtul să se suspende din nou şi, prin aceea că există ca frumos negativ, să-şi anuleze contradicţia sa cu frumosul, reunificându-se cu el. Frumosul se dezvăluie în acest proces drept acea forţă care înfrânge răzvrătirea urâtului, readucându-l sub dominaţia sa. Din această împăcare rezultă o veselie nesfârşită, care ne provoacă râsul. Urâtul se eliberează în acest proces de natura sa hibridă, egosistă. Îşi recunoaşte neputinţa şi devine comic. Tot ceea ce este comic include în sine un moment ce se comportă negativ faţă de idealul simplu şi pur, dar această negaţie devine în el aparenţă şi este anulată. Idealul pozitiv poate fi recunoscut în comic pentru că şi în măsura în care aspectul său negativ se estompează.

Considerarea urâtului este astfel precis limitată prin înseşi esenţa acestuia. Frumosul reprezintă condiţia pozitivă a existenţei sale, iar comicul este forma în care, prin opoziţie cu frumosul, se eliberează din nou de caracterul său negativ. Frumosul pur şi simplu se comportă în raport cu urâtul pe deplin negativ, căci el este numai frumos, în măsura în care nu este urât, iar urâtul este urât numai în măsura în care nu este frumos. Nu în sensul că frumosul, spre a fi frumos, ar avea nevoie de urât. El este frumos şi fără termenul său de comparaţie, dar urâtul este pericolul care îl ameninţă prin şi din el însuşi, contradicţia faţă de sine însuşi, determinată de propria sa esenţă. Cu urâtul lucrurile stau altfel. El este, ceea ce este, empiric desigur, prin sine însuşi; faptul însă că este ,,urât", este posibil numai prin autoraportarea sa la frumos, în care îşi află măsura. Frumosul este, astfel, ca şi binele, o entitate absolută, iar urâtul, ca şi răul, una doar relativă.

În nici un caz însă în sensul că ceea ce este urât ar putea fi, într-un anumit caz, îndoielnic. Acest lucru este imposibil deoarece necesitatea frumosului este statuată prin sine însuşi. Urâtul însă este relativ, pentru că el nu poate fi măsurat prin sine însuşi, ci numai prin intermediul frumosului. În viaţa obişnuită fiecare îşi urmează propriul gust, potrivit căruia i se pare frumos ceea ce altul găseşte că e urât şi invers. Dacă vom desprinde însă acest caracter întâmplător al judecăţii estetico-empirice de nesiguranţa şi neclaritatea sa, se impune de îndată

necesitatea criticii şi, prin aceasta, evocarea celor mai înalte principii. Domeniul frumosului convenţional, al modei, este plin de fenomene care, judecate, din perspectiva ideii de frumos, nu pot fi apreciate decât ca urâte şi care totuşi temporar, sunt considerate frumoase, nu pentru că ar fi fost în şi pentru sine, ci numai pentru că spiritul unei epoci îşi găseşte tocmai în aceste forme expresia potrivită şi pentru că s-a obişnuit cu ele. În modă spiritul este interesat înainte de toate să-şi satisfacă propria dispoziţie, căreia să-i slujească drept reprezentare adecvată şi urâtul. Modele trecute, îndeosebi cele de dată recentă, sunt de aceea apreciate, de regulă, ca urâte sau comice, întrucât schimbarea dispoziţiei se poate produce numai prin contraste. Romanii din perioada republicană, cei care au cucerit lumea, s-au rafinat. Încă Cezar şi Augustus nu mai purtau barbă şi abia începând cu epoca romantică a lui Adrian, când imperiul a început tot mai mult să cadă victimă năvălirilor barbare, barba bogată a redevenit modă, ca şi când, având sentimentul propriei slăbiciuni, romanii doreau să-şi dea certitudinea curajului şi bărbăţiei. Cele mai memorabile metamorfoze estetice ale modei ni le oferă istoria primei revoluţii franceze. Ele au fost analizate, din perspectivă filosofică, de către Hauff.

Frumosul este, aşadar, la intrare, prima graniţă a urâtului; comicul, la ieşire, cea de a doua. Frumosul exclude de la sine urâtul, comicul, dimpotrivă, fraternizează cu urâtul, îl epuizează însă totodată de elementele respingătoare prin aceea că lasă să i să vadă relativitatea şi nulitatea în raport cu frumosul. O cercetare a noţiunii de urât, o estetică a acestuia, îşi are, ca atare, drumul trasat cu exactitate.

5. ***N. Hartmann, Frumosul ca obiect universal al esteticii***

Trebuie să ne punem acum întrebarea: este adevărat ,,frumosul" obiectul atotcuprinzător al esteticii? Sau, tot astfel: este frumuseţea valoarea universală a tuturor obiectelor estetice - în felul de pildă cum binele e considerat ca valoare universală a tot ce este socotit etic valabil? De cele mai multe ori, ambele teze sunt tacit presupuse, amândouă au fost însă contestate. Dacă aşadar voim să ne menţinem la ele, atunci trebuie să justificăm acest lucru.

Pe ce se rezemă obiecţia împotriva poziţiei centrale a frumosului? Pe trei feluri de consideraţiuni, şi în realitate este vorba de trei obiecţii deosebite. Prima afirmă că ceea ce se atinge în realizările artistice nu este de loc totdeauna frumosul. A doua: că există genuri întregi ale valabilităţii care nu se reduc la frumos; şi a treia: că estetica are de-a

face şi cu urâtul.

Din aceste trei obiecţii, a treia este cea mai lesne de respins. Fără îndoială, în estetică avem de-a face şi cu urâtul. Într-un anumit grad, el intră chiar în toate speciile de frumos. Căci pretutindeni există şi margini ale frumosului, şi contrastul este aici tot atât de esenţial ca în alte domenii de valoare. Dincolo de ele există trepte ale frumosului de-a lungul întregii scări, de la frumosul desăvârşit până la urâtul notoriu. Aceasta însă nu constituie o problemă pentru sine, ci o problemă conţinută deja în acea a frumosului. În adevăr, stă în esenţa tuturor valorilor ca ele să aibă un termen opus, nonvaloarea corespunzătoare; şi ceea ce rămâne de discutat în realitate nu este niciodată singur valabilul, ci acesta şi opusul său corespunzător în ordinea valorii. Experienţa analizei valorii ne-a învăţat că odată cu determinarea valorii este dată şi aceea a opusului ei, şi invers. Pe aceasta se rezema deja metoda după care Aristotel determina genurile virtuţii faţă de acelea ale ,,răutăţii". Şi ceea ce e valabil în domeniul etic se potriveşte în mai mare măsură şi în domeniul estetic. Fenomenul fundamental este, în adevăr, aici ca şi acolo, întreaga scară, respectiv dimensiunea valorică, în care valoarea şi contrariul ei sunt polii.

Rămâne firește, o problemă dacă în toate dimensiunile particulare ale frumosului există şi urâtul. În ce priveşte opera omului, lucrul acesta n-a fost niciodată contestat, a fost însă contestat, pentru obiectele naturii. S-ar putea ca tot ce produce natura să-şi aibă latura sa de frumos, chiar dacă nu ajungem atât de lesne să fim conştienţi de ea. Posibilitatea aceasta trebuie să ne-o păstrăm deschisă, - în opoziţie cu teorii vechi care lasă un loc larg de manifestare malformaţiei naturale (de ex. Herder în *Kalligone*). În problema urâtului însă, nici aceasta nu ar schimba decât puţin. Ar însemna, dimpotrivă, numai că făpturile naturale nu conţin nimic urât. Aceasta ar ţine de caracteristica naturii, de ex. de legitatea ei, sau de tipicul formelor ei, nu însă de esenţa frumosului.

Altfel stau lucrurile cu obiecţia amintită mai întâi: ceea ce se realizează în creaţia artistică nu este totdeauna frumosul. În portretul unui om de o pronunţată lipsă de frumuseţe deosebim lesne, ca un lucru de la sine înţeles, calităţile artistice ale operei de aspectul persoanei reprezentate, şi anume tocmai când reprezentarea este necruţător de realistă. Aceeaşi deosebire ne este familiară în înfăţişarea poetică a unui caracter slab sau respingător, sau în bustul unui pugilist antic, cu un nas turtit care îl desfigurează. Spunem atunci că reuşita artistică este importantă, dar obiectul ei nu este frumos.

Pentru cel cu gustul format, distincţia aceasta nu prezintă greutăţi. Dar se pune întrebarea: poate fi numit întregul operei ,,frumos"? Obiectul reprezentării artistice nu se face, evident, datorită acestei reprezentări, frumos, chiar când reprezentarea e cu adevărat genială. Şi totuşi, în operă rămâne frumuseţea. Ea se găseşte în alt plan şi nu

maschează lipsa de frumuseţe a obiectului reprezentat. Frumuseţea atârnă tocmai de reprezentarea însăşi. Ea constituie veritabilul frumos artistic, frumosul poetic, frumosul desenului sau al picturii.

În chip manifest există aici două feluri fundamentale deosebite de frumos şi de urât, aşezate unul în spatele celuilalt. Şi ele se referă la două feluri deosebite de obiect. Reprezentarea picturală sau poetică are ea însăşi un ,,obiect", acela pe care îl reprezintă. Pentru cel care contemplă însă, reprezentarea însăşi este încă odată obiect. Lucrul acesta nu este valabil pentru întreaga artă; nu este valabil pentru întreaga artă; nu este valabil pentru sculptură, pictură şi poezie. Obiectul îl constituie aici, pretutindeni, în primul rând opera artistului, reprezentarea ca atare, precum şi felurite elemente care în procesul de modelare depăşesc reprezentarea; numai în rândul al doilea iese la iveală, din spate, obiectul reprezentat, - fără îndoială nu în sensul unui moment ulterior în timp, dar totuşi în sensul a ceva mijlocit. Iar reuşita operei noi o numim cu drept frumuseţe (*Schõnsein),* nereuşita, banalitatea sau lipsa de intuitivitate (ultima de ex. adesea în poezie), urâţenie (*Hässlichsein*). Căci valoarea sau lipsa de valoare într-o creaţie artistică se află, fără echivoc, aici, şi nu în calităţile obiectului reprezentat.

Frumosul, într-un sens şi în celălalt variază evident în limite largi, unul faţă de altul. Frumosul rău pictat dă totuşi, în cele din urmă, impresia de urât, în timp ce urâtul bine pictat lasă impresia artistică de frumos. Şi chiar în frumosul bine pictat se află şi se menţine o frumuseţe de două feluri, ce pot fi limpede distruse, iar în urâtul rău pictat, o urâţenie de două feluri. Cine confundă pe una cu cealaltă - şi anume nu abia în reflecţie, ci în viziunea însuşi - acela e lipsit de simţ artistic. Reprezentarea izbutită nu are nimic de-a face cu o înfrumuseţare voită; dimpotrivă, unde se amestecă ceva de acest fel, ea constituie mai degrabă un minus de frumuseţe care poate creşte până la urâtul artistic, la nereuşită, la banal, la prost-gust.

În sensul acesta este cu totul potrivit să ne menţinem la ,,frumos" ca valoare estetică fundamentală, şi să îi subsumăm tot ce e reuşit şi plin de efect în artă. În ce constă reuşita, rămâne o întrebare cu totul aparte; ea se acoperă aproximativ cu întrebarea fundamentală a întregii esteticii: ce este cu adevărat frumuseţea.

Din cele trei obiecţii a mai rămas doar a doua. Alături de el stă sublimul, universal recunoscut ca atare, în caracteristica lui. Şi mai departe se înşiră alte calităţi estetice, chiar dacă ele nu rămân necontestate în independenţa lor: graţiosul, emoţionantul, fermecătorul, comicul, tragicul şi altele încă. Dacă pătrundem în domeniile particulare ale artelor, găsim o bogăţie încă mai specializată de calităţi ale valorii estetice. Şi lesne descoperim pentru fiecare valoare negativă corespunzătoare, chiar dacă limba nu ştie întotdeauna să o

denumească.

Dar tocmai fiindcă şirul lor este atât de lung şi ele toate pot ridica o pretenţie la recunoaştere în sânul esteticii, trebuie să existe şi o categorie universală a valorii estetice care să le cuprindă şi să lase spaţiu liber pentru varietatea lor. Se poate, fireşte, contesta că ar fi potrivit să se numească această categorie a valorii: frumuseţe. Căci, în definitiv, ,,frumuseţe" este un cuvânt al vieţii curente şi ca atare ambiguu. Dacă însă lăsăm la o parte vocabularul extraestetic, mai rămân aici încă două semnificaţii, o semnificaţie îngustă în luptă cu una mai largă. Prima stă în opoziţie cu sublimul, graţiosul, comicul etc., ultima le cuprinde pe toate fără excepţie; aceasta, fără îndoială numai dacă denumirile amintite sunt înţelese în sensul lor pur estetic, căci ele au şi un înţeles extraestetic. O atare condiţie este îngăduit să o considerăm admisă, căci ea este şi presupoziţia opoziţiei faţă de frumuseţe în sens restrâns.

Privită astfel, întreaga dispută referitoare la sens se termină într-o discuţie de cuvinte. Nu poate fi nimeni împiedicat să ia conceptul frumosului în sens restrâns şi să îl opună acelor concepte mai speciale, dar tot aşa nu poate fi oprit nimeni să îl ia în sens larg şi să îl înţeleagă ca concept suprem al tuturor valorilor estetice. Trebuie numai să se menţină cu stricteţe sensul odată ales, şi să nu se amestece iarăşi, neobservat, cu celălalt.

În ceea ce urmează vom lua ca bază sensul larg. El urmează să fie menţinut chiar acolo unde genurile speciale ajung pe primul plan. Acestea apar atunci toate ca specii ale frumosului. Practic, lucrul acesta are avantajul că cel mai curent concept estetic este ridicat pe treapta de concept fundamental, şi grija de un concept suprem construit în mod artificial devine de prisos […].

Există multă ,,frumuseţe", în sensul cel mai strict al cuvântului, care se reduce la genurile valorice pe care le putem indica. În locul acestor genuri valorice vorbim atunci de calităţi, pe care le credem legate de forma de artă particulară, sau luăm de la aceasta doar numele pentru ele şi ne gândim la reuşita artistică a operei înăuntrul acestei forme. Vorbim astfel de o valoare a ,,pitorescului" sau a ,,dramaticului", a ,,scenicului", a ,,prezentării narative!, a ,,plasticului" etc. Acestea îşi pot avea îndreptăţirea lor; totuşi, cu atare denumiri, nu s-a făcut altceva decât să se ,,desemneze" ce ne spune sentimentul valoric, nu s-a spus însă în ce constă el.

Lăsând la o parte astfel de încercări slabe de a introduce diferenţieri valorice, rămâne în picioare faptul fundamental că ,,frumosul" - înţeles ca ceea ce are în genere valabilitate estetică - nu se reduce la toate aceste genuri; că există, dimpotrivă, o varietate fără număr de frumos, înăuntrul şi în afara artelor, care nu poate fi

calificat în felul acesta. De aceasta însă este vorba, în fond, când sunt în discuţie valoarea de bază şi genurile valorice ale frumosului.

Nu este lipsit de importanţă să ne lămurim că nu este vorba oarecum de un concept al frumosului, ci cu desăvârşire numai de cel strict estetic. Atare lărgiri de sens nu sunt nicăieri mai fireşti decât tocmai aici, deoarece în viaţă suntem deprinşi să numim ,,frumoase" nenumărate lucruri care sunt utile, folositoare pentru vreun scop oarecare, care ne distrează, sunt plăcute, sau chiar cele care sunt ,,bune" sub raport moral.

Abuzul acesta este atât de vulgar, încât nu este nevoie de vreun cuvânt în plus ca să-l lămurim. Două lucruri există însă, care merită atenţie deosebită. Unul priveşte convertirea ciudată a sensului spre valorile morale. Cum ajungem să numim un mod de a acţiona - de pildă, mărinimos, sau plin de generozitate - ,,frumos", în timp ce predicatul care îi convine cu adevărat ar fi acela moral de ,,bun"? Şi tot aşa, să numim contrariul ,,urât"?

În spatele acestei convertiri se găsesc trei lucruri:

1. tendinţa de a acoperi gravitatea sensului moral, de a o atenua;

2. obiceiul de a substitui exteriorul şi vizibilul în atitudinea unui om, în locul interiorului şi moralului; căci în mod natural, simţămintele, atitudinile, ba chiar luările de poziţie generale se exprimă în *habitus*-ul lui vizibil, în mimică, mişcare, poziţie şi ţinută corporală obişnuită.

3. prejudecata veche, mergând până la Platon, a identităţii între frumos şi bine, prejudecată care se întăreşte neîncetat din aşteptarea ca grupele şi clasele de valori să se reducă în fond toate la o valoare identică fundamentală. O astfel de valoare înţelege de ex. Aristotel prin frumos. […].

Împotriva unui atare abuz înrădăcinat nu este lesne de reacţionat. Mai ascuns este celălalt abuz, acela de a numi procesele sufletesc-interioare, de dragul lor, ,,frumoase" şi ,,urâte". Noi facem aceasta în sens moral, când numim o faptă rea ,,urâtă"; dar şi în sens extramoral, când vorbim de ex. de liniştea şi seninătatea ,,frumoasă" a omului în vârstă, sau de ,,frumuseţea" vieţii care se trezeşte la iubire, în omul tânăr, a înţelegerii care încolţeşte în el pentru conflictele şi situaţiile de viaţă ale altora. Se va obiecta poate că: toate acestea sunt totuşi în mod real ,,frumoase", şi anume în sensul estetic îngust. N-am voi să ni se conteste că există o ,,frumuseţe a vârstei", şi mai ales o ,,frumuseţe a tinereţii".

Cea din urmă trebuie deplin admisă. Dar aceasta nu este o obiecţie. Frumuseţea tânărului nu stă în trăsăturile lui sufleteşti, în trezirea lui etc., ci în chipul cum apar ele în omul exterior, în felul privirii sale, în expresia trăsăturilor etc. La fel cu frumuseţea vârstei: nu seninătatea, ci modul cum ea apare în chip şi în ţinută constituie frumuseţea. Nu tot aşa stau lucrurile cu ,,urâţenia" unei fapte: în acţiune se află, e drept şi o apariţie a inter-umanului, şi tocmai a moralului; dar aici noi avem în vedere, fără îndoială, mai mult acţiunea morală ea însăşi, şi aici stă greşeala noastră. Este, strict vorbind, greşit să se vorbească de ,,suflet frumos"; tot astfel ca şi de cuget frumos, de sentimente şi tresăriri frumoase. Epitetul este fals.

În mod general trebuie să spunem: frumuseţea este şi rămâne legată de o apariţie sensibilă - sau, ca în poezie, de un analogon al sensibilităţii, fantezia deplin concretă şi intuitivă. Nu aceea ce apare constituie frumosul, ci exclusiv apariţia înseşi. Prin restul conţinutului valoric - de pildă, cel moral - a ceea ce apare, raportul de apariţie poate creşte, e drept, simţitor în greutate, iar frumuseţea, în plinătate de sens şi în adâncime; dar niciodată un atare conţinut valoric nu poate înlocui apariţia înseşi sau să o facă de prisos, deci nici nu poate constitui, în ceea ce îl priveşte, valoarea estetică.

6. ***Liviu Rusu, Frumosul sinonim cu valoarea estetică***

Convingerea noastră este că atât tendinţa de a restrânge sfera frumosului, cât mai ales tendinţa de a elimina acest concept din domeniul esteticii, sunt neîntemeiate. După părerea noastră, frumosul este pur şi simplu fenomenul estetic de bază, el formează obiectul esteticii. Revenim deci la vechea idee, că estetica este ştiinţa frumosului. Iar această noţiunea implică cu aceeaşi îndreptăţire atât frumosul artistic, cât şi frumosul natural.

De asemenea, suntem de părere că orice fenomen estetic implică o valoare, ceea ce înseamnă că în cadrele esteticii, noţiunea de frumos este sinonimă cu noţiunea de valoare estetică.

De aici rezultă că toate problemele esteticii sunt, în fond, probleme parţiale ale valorii fundamentale care este frumosul. Dacă de exemplu, se vorbeşte despre aşa-zisele categorii estetice, acestea, de fapt, nu sunt altceva decât diferite categorii ale frumosului. Iată pentru ce credem că este greşit să se vorbească despre falimentul frumosului.

6.1. ***Genurile frumosului***

Esteticul, după părerea noastră, se identifică cu ceea ce numim esteticeşte frumos. Din acest motiv am analizat pe

larg problema frumosului, căutând, mai întâi, semnificaţia lui în raport cu celelalte valori, pentru a trece la analiza amănunţită a lui. Cu acest prilej, am constatat că frumosul este de natură dialectică, că el este o sinteză rezultată din tensiunea unor factori antitetici şi că el ascunde o logică inerentă. Acesta a fost rezultatul la care am ajuns în capitolul precedent.

Dacă pe de o parte, avem de-a face cu mai multe categorii estetice, iar pe de altă parte, am văzut că frumosul este fenomenul estetic de bază, este clar că diferitele categorii estetice nu sunt decât forme variate ale frumosului. Toate categoriile estetice sunt frumoase, fiindcă toate ne fac plăcere, toate ne invită la contemplaţie, prin toate se dezvăluie esenţialităţile adânci ale existenţei, şi toate duc la un acord între subiect şi obiect. Însă, bineînţeles, toate aceste categorii ale frumosului îşi au pecetea şi semnificaţia lor specifică. Mai departe trebuie să constatăm: frumosul fiind de natură dialectică, varietatea formelor în care se prezintă el se datoresc acestui fapt esenţial. Dacă frumosul este sinteza dintre anumiţi factori antitetici în plină tensiune, atunci formele variate ale lui nu pot avea altă explicaţie decât aceea că tensiunea amintită poate avea grade variate şi că, prin urmare, sinteza rezultată va avea şi ea forme variate în plină concordanţă cu tensiunea de la baza ei.

Privind lucrurile în felul acesta, întregul domeniu al esteticii se prezintă mai unitar şi mai logic. Vom vedea, în cele ce urmează, că formele variate ale frumosului nu mai apar drept categorii de sine stătătoare, izolate unele de altele şi mai mult sau mai puţin întâmplătoare ci ca forme variate ale jocului dialectic. Acest joc îşi are normele lui, din care motiv aşa-zisele categorii ale frumosului apar ca necesitate, în mod logic, în conformitate cu normele amintite. Din acelaşi motiv ele sunt înrudite din sursă, aşa încât nu se prezintă, în fond, ca făgaşuri rigide şi izolate, ci ca sinteze variate care prin rădăcinile lor ascunse sunt într-o continuă osmoză între ele.

Acelaşi lucru trebuie să-l punem şi în legătură cu problema tipurilor, a stilurilor şi a genurilor. Este o profundă eroare să se creadă că aceste concepte ar reprezenta conţinuturi ce nu au nimic de-a face cu tradiţionalele categorii estetice. Este îndr-adevăr surprinzător cum uneori toate aceste concepte se tratează în aceleaşi lucrări la un loc, fără să se observe legătura strânsă, sau chiar identitatea dintre ele. De exemplu, uneori se scapă din vedere raportul organic dintre tip şi stil, căutându-se în mod cu totul forţat fel de fel de deosebiri, care în fond nu există. Sau se vorbeşte despre un stil fără să se observe că el nu-i altceva decât întruparea unei aşa-zise ,,categorii" a frumosului. Dar mai ales se uită un lucru: că frumosul este o apariţie concretă, iar o operă de artă, care este un dat conceput, fatal se încadrează într-un stil. O operă de artă fără ,,stil" este lipsită de valoare, deci esteticeşte este inexistentă. Ceea ce înseamnă că orice categorie de frumos este strâns legată de un anumit stil.

Acelaşi lucru şi cu ,,genurile" literare, care nu sunt altceva decât anumite tipuri sau stiluri de realizare spirituală.

Astfel stând lucrurile, e clar că toate aceste forme estetice trebuie privite în legătura lor organică, atât pentru a înţelege mai adânc pe fiecare în parte, cât şi pentru a avea în faţa noastră întregul câmp al esteticii sub o forma mai sistematizată şi mai vie. Trebuie să se facă şi în domeniul spiritual ceea ce Linné făcuse mai de mult în domeniul biologiei: o clasificare raţională a diferitelor fenomene.

După cum am accentuat, punctul de plecare al formelor variate ale frumosului este dialectica inerentă acestuia. Frumosul, sub orice formă l-am lua, reprezintă o tensiune între anumiţi factori antitetici. Aceşti factori se pun de acord, formează o sinteză, în care sinteză însă factorii antagonişti persistă. Datorită tensiunii dintre aceşti factori, frumosul ,,vibrează" şi pune în lumină esenţialităţi pline de semnificaţie.

Trebuie să subliniem că în decursul întregii istorii a esteticii acest caracter al frumosului, anume de armonie între factori antitetici, a fost recunoscut, ceea ce înseamnă că avem de-a face cu un adevăr temeinic elucidat. Ceea ce diferă însă este felul de a privi complexitatea problemei. În general, se accentuează mai mult armonia ca atare, uitându-se dialectica ei inerentă. Se uită că această armonie nu este de sine stătătoare, că ea depinde tocmai de tensiunea dintre factorii antagonişti. Tainele frumosului rezidă în această tensiune dialectică: iată pentru ce jocul acesteia trebuie să-l scurtăm în primul rând. Deci nu armonia ca aer trebuie să fie punctul nostru de reper, ci dinamismul inerent care o animă.

Am văzut care sunt factorii care conlucrează în sânul frumosului. Aristoxenox din Tarent îi numise *gnomenon* şi *gegonos.* Primul este forţa devenirii, al doilea este cea a congelării. Prima este o tendinţă impulsivă, a doua este o tendinţă formativă. Această idee, care îşi are originea la Aristotel, o regăsim, de-a lungul veacurilor în istoria gândirii, estetica însă n-a prea ţinut să beneficieze de ea. În Evul Mediu o preconizează Averroes vorbind despre *natura naturans* şi *natura naturata,* fiind apoi îmbrăţişată din plin de filosofii Renaşterii, de Spinoza şi până în zilele noastre. În general, ori de câte ori s-a apropiat gândirea omenească de realitatea vieţii, ea s-a izbit de acest antagonism al forţelor de la baza ei. Biologia vorbeşte despre tendinţa de dezvoltare şi tendinţa de conservare, iar de când endocrinologia a luat un avânt deosebit, se ştie că există glande acceleratorii şi glande inhibitorii. În fond, toate exprimă acelaşi lucru: jocul unor forţe antagoniste, din a căror sinteză constă însăşi viaţa.

Din această dialectică se cristalizează anumite forme tipice ale frumosului. Aceste forme tipice se ivesc cu necesitate, tocmai fiindcă este vorba despre un dinamism inerent, a cărui tensiune poate să varieze. După felul

acestei tensiuni avem diferitele forme sau genuri ale frumosului. E clar că atât în natură, cât şi în artă avem frumuseţi variate. Însă această varietate nu este întâmplătoare; oricât de multiplă ar părea ea, în sânul ei se afirmă anumite norme fundamentale. Genurile frumosului se cristalizează în jurul acestor făgaşuri normative, care toate îşi au tensiunea lor specifică. Să le examinăm pe rând.

Prima formă de tensiune pe care trebuie s-o înregistrăm este *tensiunea uşoară*. Caracteristica ei fundamentală este că tendinţa impulsivă din sânul ei este relativ restrânsă şi lipsită de vehemenţă. Aceasta nu înseamnă nicidecum că ar fi lipsită de adâncime, însă decurge oarecum în şuviţe mai subţiri. Datorită acestui fapt ea nu opune rezistenţă prea accentuată faţă de tendinţa formativă, aşa încât aceasta din urmă se poate afirma cu multă uşurinţă. Impulsivitatea este convertită cu supleţe în diferitele forme, aşa încât unitatea care se desprinde excelează prin supleţea jocului, printr-o armonie uşoară. Pe primul plan apare jocul formal, fără ca, bineînţeles, devenirea tendinţei impulsive să-şi piardă câtuşi de puţin din importanţă. După cum am amintit în capitolul precedent, cei doi factori antagonişti nu-şi sunt extrinseci, ci se cuprind unul pe altul. Avem de-a face cu o dialectică externă. Tendinţa impulsivă ascunde în sine antiteza sa, tendinţa formativă aşa încât nu este vorba despre o îmbinare de la exterior a lor, ci de un raport foarte strâns determinat din interior. În cazul de faţă impulsivitatea fiind restrânsă, germenul formativ pe care îl ea îl ascunde se poate afirma cu uşurinţă, aşa încât adesea face impresia unui uşor joc formal.

Acesta este primul gen de sinteză pe care îl găsim în domeniul frumosului.

A doua formă de tensiune se deosebeşte simţitor de cea dintâi. Aici tendinţa impulsivă este cu mult mai amplă, din care motiv tendinţa formativă este supusă la grele încercări. Totuşi, ea reuşeşte pe deplin: pe cât de puternică este devenirea, pe atât de puternică este şi tendinţa formativă, aşa încât ea ajunge să zăgăduiască puhoiul. Însă din cauza rezistenţei înverşunate pe care o întâlneşte trebuie să se afirme şi ea cu înverşunare, din care motiv unitatea care se desprinde este străbătută de o tensiune cu mult mai încordată. Din cauza vehemenţei tendinţei impulsive, tendinţa formativă nu apare aşa de dominantă, nu duce la un joc de forme, cum adesea se întâmplă în cazul tensiunii uşoare, ci este într-un complet echilibru cu tendinţa impulsivă. Pentru aceea avem de-a face cu o tensiune *echilibrată*. Forma este evidentă, însă din cauza impulsiunii care o animă cu putere, ea este mai *gravă.*

Al treilea gen al frumosului se caracterizează printr-o impetuozitate şi mai mare a tendinţei impulsive. Aceasta are o amploare aşa de mare, încât tendinţa formativă n-o poate zăgăzui ca în celelalte două cazuri. Ea se afirmă cu înverşunare, fără îndoială, torentul devenirii însă reuşeşte totuşi s-o capteze, aşa încât ea însuşi se încovoaie în

cumplite convulsiuni. Nu este vorba despre lipsă de formă, cum s-a interpretat aşa de des acest gen de frumos, fiindcă nu există tendinţe impulsive fără să ascundă în sine tendinţa formativă corespunzătoare.

Important însă este faptul că în timp ce la tensiunea uşoară devenirea se adaptează cu supleţe tensiunii formative, aici dimpotrivă tensiunea formativă este convertită în fluxul vehement al devenirii. Aşa se explică pentru ce în acest gen de frumos domină agitaţia fără frâu, un dinamism care, în aparenţă, frige orice zăgaz. Suntem în plină expansiune, care iese din cadrele formale obişnuite. Din acest motiv, această tensiune o numim expansivă.

7. Ion Ianoşi, Frumosul - concretul semnificativ

Ce este frumosul?

S-ar putea crea impresia că acestei întrebări nu i s-a dat încă nici un răspuns, întrucât premisele frumosului, oricâte şi oricât de importante, nu se substituie frumosul ca atare. Nădăjduim că demersul întreprins să nu se fi împotmolit, totuşi, în acest stadiu incipient. Într-o expunere voit concisă ar fi fost şi abuziv să li se rezerve unor antecedente stricte atâta spaţiu. Ne place să credem că, dimpotrivă, în perspectiva adoptată, motivaţiile prefigurează, şi conţin chiar, multe dintre consecinţele lor. În virtutea acestei convingeri am şi introdus exemple estetice sau artistice într-o discuţie axiologică mai cuprinzătoare şi am orientat discuţia pe un făgaş care, pe nesimţite şi apoi din ce în ce mai lămurit, să se suprapună cu matca valorilor estetice. Amestecul metodologic liber, între o axiologie generală şi alta specializată sub raport estetic, ne dă astfel la iveală opinia - pe care o vom explica în continuare - potrivit căreia esteticul nu reprezintă decât cea mai generală valoare specială, o particulară prelungire sau o particulară dublură a totalităţii umanizate.

Corpul şi sufletul omului, obiectul industrial şi de uz curent, urbanistic sau arhitectural, sărbătoarea şi ,,teatrul", natura umanizată direct sau ca mediu uman; respectiv, văzul şi auzul, simţul şi gustul corespunzătoare făuririi şi receptării lor - deci fiecare domeniu şi exemplu invocat au pledat, într-o măsură principial egală, atât pentru virtuţi creatoare de ansamblu, cât şi pentru capacităţi estetice particulare: iată o coincidenţă de hotărâtoare însemnătate pentru metodologie şi pentru teorie, o coincidenţă care ne îndreptăţeşte să definim frumosul în intimă legătură cu întregul proces al umanizării şi în prelungirea lui directă.

Şi spre a avansa în mod neîntârziat o atare primă definiţie, vom spune că frumosul (înţeles din nou ca fiind sinonim cu valoarea estetică) nu ne apare drept altceva decât concretul semnificativ, cu condiţia ca maximala semnificaţie

să fie perfect contopită cu şi topită în (accentuăm: implicată, absorbită, dizolvată în) maximala concreteţe. Cu alte cuvinte ,,scânteia" frumuseţii o declanşează interconectarea, supratensionată, între polul însemnătăţii majore şi polul sensibilităţii majore; între ,,interes" şi ,,caz". Cum însă acest specific arc voltaic este măcar până la un punct propriu oricărui proces de umanizare, în care omul ajunge să făurească şi să recepteze continuu obiecte interesante, din ce în ce mai bogate în obiectualitatea lor şi din ce în ce mai interesante în raport cu nevoile sale, diversificate, cizelate şi potenţate - ni se par neîndoielnice măcar două urmări: posibilitatea ca orice proces de umanizare să atingă un nivel generator de frumuseţe, şi dificultatea distingerii obiectului frumos de celelalte obiecte (situaţie similară şi în privinţa subiectului, şi a propensiunilor lui subiectuale). Dificultatea din urmă derivă din posibilitatea anterioară, din incertitudinea graniţelor despărţitoare între ceea ce ar putea fi, dar încă nu este, estetic, şi între ceea ce a şi devenit estetic; în treacăt fie spus, din aceeaşi sursă se alimentează incertitudinea cenzurii dintre estetic şi artistic. Fiindcă, de-ar fi să ne întrebăm când anume se atinge acel ,,nivel" la care posibilitatea estetică se transformă în realitate estetică, ar trebui să mărturisim că pentru un domeniu atât de incert (şi de bogat) nu putem indica din păcate (sau din fericire), altceva decât această comuniune indestructibilă, codefinitorie şi consubstanţială, dintre semn şi sens, formă şi fond, aparenţă şi esenţă, individual şi general, fapt şi lege, sensibil şi suprasensibil; unire realizată în condiţiile unei expresivităţi accentuate (cât de accentuate?) şi alte unor implicaţii ale ei la fel de accentuate (cât, adică?). Frumos este fenomenul semnificativ, în ipostaza lui obligatoriu fundamentală, ca şi în adâncimea proprie chiar acestei fenomenalităţi, profunzime ,,revărsată" asupra ei, pătrunsă în toţi porii ei, înnobilând-o în fiinţarea ei nemijlocită. Între ,,straturile" fenomenal şi esenţial nu se constată, în cazul frumosului, nici cea mai mică distincţie; frumosul se constituie în însăşi măsura acestei inexistenţe, prin acea întrepătrundere a extremelor care anihilează independenţa laturilor şi le potenţează reciproc.

Circumscrierea urmărită nu este lipsită, totuşi, de virtuţi delimitative. Faptul poate fi probat prin deosebirea calitativă a valorii estetice faţă de toate celelalte valori: valoarea estetică şi numai valoarea estetică este fenomenală, astfel configurată (prin figură!) ca valoarea să i să confere de către o fenomenalitate, în afara căreia nici să nu poată exista. Toate celelalte valori sunt, dimpotrivă, substanţiale, numai trecător şi incidental ,,exemplificate" prin şi pe fenomen. Actul esenţial al cunoaşterii lor se reduce la cunoaşterea esenţei lor. Esenţiale în cazul valorii estetice - de aceea şi în cazul artei - sunt însă tocmai aparenţa şi apariţia, independent de care esenţa nu există şi nu poate fi gândită. Gândim, propriu-zis, toate celorlalte valori, cu sprijinul facultăţilor noastre intelectual-teoretice; singura pe care o gândim simţind-o, o înţelegem trăind-o, a cărei adâncime o surprindem la suprafaţa ei concret desfăşurată şi concret dimensionată, singura pe care o gândim vizual, auditiv, tactil, gustativ, sensibil - este valoarea estetică. Statutului ei i s-a adecvat receptarea ei, la nivelul fiecărui organ de simţ, simţ

îmbogăţit graţie unor specifice re-acţiuni intelectuale, dar acţionând cu toate acestea mai departe în identitatea lui senzorial-sensibilă. Aceeaşi adecvare o probează nivelul asamblat al ,,simţului estetic", al ,,gustului artistic"; ele captează semnificaţiile generale, şi ca atare repetabile, într-o irepetabilitate în continuare spontan-individuală sau conştient-individualizată. Receptarea estetică şi artistică de aceea şi apelează constant la emoţii, pentru că afectivitatea este situată aici pe o poziţie intermediar-osmotică între simţul inferior şi raţiunea superioară; pentru că în această zonă particulară iau cu adevărat naştere ,,simţurile superioare", prin care simţirea suprafeţelor irepetabile şi gândirea profunzimilor repetabile se unesc trainic într-o asimilare a lor sincretică.

Această unire concordă întocmai ,,corporalităţii însufleţite" a obiectului estetic. Adjectivul îi este şi cu acest prilej aservit substantivului, termen princeps pe care îl nuanţează. De aceea am şi avut mai multe şi mai sigure lucruri de spus despre corpul omului decât despre sufletul lui mai incert, care devine în mod cert estetic numai dacă se încorporează unor situaţii, acţiuni, obiceiuri, ritualuri etc. Şi de aceea ne-am sprijinit şi pe exemplul oraşului, cu un suflet şi el integral încorporat, devenit estetic mulţumită acestei superioare corporalităţi, resimţit ca atare de către locuitorii sau vizitatorii lui. Spre deosebire de idealitatea celorlalte valori, cea estetică ni se impune totdeauna prin directa sau indirecta, efectiva sau minima ei materialitate; una ideal-iluministă, desigur, a cărei interioritate este însă neapărat şi consecvent exteriorizată. Frumoasă este deci suprafaţa adâncă, la care când ne raportăm ne ,,interesează" forma, culoarea, dimensiunea apariţiei, cu ,,sufletul" lor lăuntric.

Surse:

1. Platon, Hippias Maior, 289a, b, c, d, 294a, b, în Opere, II, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1976.

1.1. Platon, Timaios, 28a, 29a

1.2. Platon, Banchetul, 210e - 211d

2. Augustin, De vera religione (Despre adevărata credinţă), XXXII, 59 şi De ordine (Despre ordine), II, 15, 42

3. Toma din Aquino, Summa theologiae (Summa teologiei), Iq, 5a 4b 1 şi I, II, q. 27a 1b 3

3.1. ibidem, IV, 10

3.2. ibidem, Iq, 39a.8

4. Karl Rosenkranz, O estetică a urâtului, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1983, pp. 32-37.

5. Nicolai Hartmann, Estetica, Ed. Univers, Bucureşti, pp. 7-10; 363-365

6. Liviu Rusu, Logica frumosului, E.P.L.U., Bucureşti, 1968, pp. 7-8 şi pp. 132-138

7. Ion Ianoşi, Estetica, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1978, pp. 53-55.

V. Sublimul

În mod tradiţional sublimul, drept categorie estetică este tratat imediat după frumos. Există, desigur, motive adânci, atât de ordin teoretic cât şi istoric pentru această anume consecuţie. În fapt, chiar analiza dihotomică a celor două categorii, atât la începuturile teoretizării cât şi, mai ales, în perioada modernă, prin Edmund Nurke, Immanuel Kant sau Schiller, spune de la sine, foarte mult despre puternica apropiere a frumosului de sublim şi a sublimului de frumos.

Într-o oarecare măsură şi apelul la etimologie este lămuritor atât pentru apropierile cât şi pentru diferenţierile (până la apoziţie) ale semnificaţiilor categoriilor amintite. Se ştie, astfel că, în Grecia antică, într-o fază târzie a acesteia, adjectivul *megaloprepes* a ajuns să desemneze un fel de a fi înalt, mai ales în ceea ce priveşte *stilul.* Forma substantivată era *megaloprepeia.*Termenul însă care va face carieră va fi *hypsos* şi el se va impune oricum prin chiar titlul faimosului tratat anonim *Peri hypsous* (sec. I d.chr.). Substantivul *hypsos* indică, mai direct, depărtarea sau înălţimea, iar prin extensie, sugera, un mod de fiinţare elevată, fie a lumii, fie a omului. Aceste semnificaţii sunt prezente şi în latină unde avem grupul înrudit de termenii:*sublimus, sublimitas, sublime, sublimo, sublimus,* ş.a.m.d. Pentru semnificaţia strict estetică o formă adverbială, *sublimen,* se va dovedi a fi extrem de importantă. Prin cei doi compuşi, *sub* şi*limen*, se sugerează, alăturarea, oarecum paradoxală, a două lucruri contradictorii; ceva aflat dedesubt (*sub*) cu ceva aflat deasupra (*limen*). *Sublimen* indică un efort ajuns ,,până sub pragul (de sus)" al unei uşi, iar prin extensie, a ajuns să semnifice un efort care năzuieşte să atingă pragul de sus al oricărei situaţii. Prin urmare se trece de la ceea ce este *înalt*, la modul propriu, la ceea ce este *elevatul*, *măreţul, grandiosul*, în sens figurat.

De asemenea, o cercetare istorică, chiar sumară, ne va evidenţia strânsa legătura a celor două categorii. Astfel, majoritatea istoricilor esteticii (K. E. Gilbert, H. Kuhn, dar şi W. Tatarkiewicz) susţin că există temeiuri pentru a-l considera pe Platon drept cel care în *Lysis, Simposion, Menon* sau *Fedon* ar fi redeschis frumosul spre sublim, în fapt, „spre un frumos mai mult decât frumos, şi demn de-a fi numit cu timpul, altfel". Astfel, *Lysis* aproximează frumosul ca ,,alunecos", ca ceva care ,,ne scapă şi fuge de noi". De asemenea, în *Simposion* treptele iniţierii, frumuseţea fizică, cea morală, cea a cunoaşterii şi cea absolută presupun năzuinţa către înţelepciune care, la rândul ei implică prezenţa unor ,,gânduri şi vorbe frumoase, măreţe". În acelaşi context este citată mereu, notaţia din *Fedon* despre Socrate, cel din ajunul morţii, care naşte în sufletele celor din preajmă ,,un amestec cu totul neobişnuit de plăcere şi în acelaşi timp de durere". Sau, tot aici, elogiază, la antipodul corpului trecător, a sufletului nevăzut, nemuritor şi înţelept, ,,o esenţă mult mai divină decât o armonie". În fine, *Legile* disting între un frumos uşor, o artă moderată, mai degrabă *feminină*, şi, un frumos grav, o artă mare, ce ţine prin măreţie (*to megaloprepes*) de ,,firea *bărbătească*".

La Aristotel, implicite consideraţii, despre ceea ce, cu timpul, avea să semnifice sublimul şi sublimitatea, avem în descrierea însăşi a stării de *catharsis*, ca purificare, ca sublimare şi înnobilare a pasiunilor prin intermediul sentimentului de milă. De asemenea, în consideraţiile sale retorice, el analizează implicit sublimul atunci când pare a sugera că există cel puţin două stiluri şi când observa că lucrurile simple nu se cuvin a fi exprimate în ,,stil ales", după cum, nici lucrurile importante şi grave, nu se cade a fi exprimate prea simplu.

Oricum, explicite deja semnificaţii asupra sublimului sunt formulate, mai ales, la retorii latini Cicero în *De oratore* şi *Orator* şi Quintilian, în *Arta oratorică*. Astfel, Cicero stabilind celebra, după aceea distinţie, între genul umil, genus mediocre şi genus grande îl va caracteriza astfel pe cel din urmă: ,,maiestos, bogat, *sublim*, eclatant". La rândul său, Quintilian distingând între stilul*atic* şi cel *asianic*, primul, fiind ,,cizelat şi fin", având ,,gust" şi caracterizat prin ,,măsură", iar cel de-al doilea, fiind exagerat, emfatic, umflat şi steril, va opta el însuşi pentru stilul aticist. Asemenea caracterizări dihotomice se vor dovedi extrem de fertile peste timp, ele fiind recognoscibile, de exemplu, atât la un teoretician al artei ca René Hocke (*Manierismul în literatură*), cât şi la un estetician ca Tudor Vianu (în *Manierism şi asianism)*. În fapt, până la urmă, în sens *tipologic*, stilul aticist este sinonim cu stilul clasic, conservator, patronat de categoria*frumosului,* iar stilul asianic, este echivalentul stilului modern, novator, aflat sub cupola categoriei *sublimului.* De asemenea, Quintilian, va fi mereu evocat pentru că a introdus ideea uneis*tilistici sublime* (,,Deci, totul în discurs să fie mare nu exagerat; *sublim*, nu abrupt, curajos nu temerar; sever, dar nu trist; grav dar nu greoi; vesel, nu luxuriant; plăcut, nu neînfrânat; grandios, nu emfatic") care va fi adeseori

amintită în apoziţie cu stilul şi stilistica clasic clasicistă teoretizată de Boileau în *Arta poetică*, şaptesprezece secole mai târziu.

În mod curent, în ultimul timp, se consideră că, în celebrul *Tratat despre sublim* din sec. I, atribuit pe nedrept, multă vreme lui Longinus, sunt prezente argumente, mai consistente, decât la retorii romani, pentru o analiză categorială a sublimului. Oricum, în substanţă, ceea ce se spune despre sublim în *Peri hypsous*, este mai aproape şi mai înrudit cu susţinerile lui Platon şi Aristotel decât cu consideraţiile stilistice ale lui Cicero sau Quintilian. Câteva precizări, sunt, prin ele însele, lămuritoare pentru dimensiunea şi semnificaţia metafizică şi estetică a textului*Tratatului*. Astfel, este citată, *Cartea Facerii*, este prezentă, de asemenea, o veneraţie pentru Moise şi Homer, iar, din Homer, interesul, se îndreaptă, perfect justificat, pentru Iliada şi nu pentru Odiseea. În acelaşi timp, în *Tratat* (din care s-au păstrat numai 3/5) formula ,,să ne hrănim sufletele, pe cât cu putinţă, cu tot ceea ce e mare, şi să le facem, oarecum, mereu grele de gânduri înalte", a fost interpretată ca exprimând şi semnalând nevoia paradigmatică a sufletului omenesc de sublim, de nobleţe şi grandoare sufletească. Formula aceasta rimează, perfect, de exemplu cu ideea de bază a lui Nicolai Hartmann din *Estetica*: ,,sublimul este ... acel frumos care vine în întâmpinarea *nevoii omului* de «măreţie», de ceva «care ne depăşeşte», şi în acelaşi timp, învinge fără efort obstacolele temerii şi meschinismul omenesc în noi". De asemenea, însăşi ,,încheiera" Tratatului într-o notă lucid pesimistă, spune foarte mult despre modernitatea viziunii despre sublim: ,,tot ce e mare şi nobil se vestejeşte şi piere, şi nu mai are căutare dacă vor creşte cele vremelnice, ... iar, atunci, v-ar fi lăsate în părăsire cele nemuritoare din sufletul lor".

Tratatul defineşte sublimul în legătură directă cu starea de copleşire a sufletului, iar apariţia lui constă într-o ,,desăvârşită înălţime a expresiei". Sunt identificate cinci izvoare, cinci surse ale sublimului: a) nobleţea şi măreţia gândurilor, adică ,,fericita îndrăzneală în idei"; b) pasiunea năvalnică şi însufleţită (patosul); c) ,,formarea de figuri (de cugetare şi de cuvinte"); d) ,,expresia nobilă" - alegerea cuvintelor potrivite; e) ,,aşezarea şi legarea cuvintelor după demnitatea şi măreţia lor".

,,Adormirea" interesului pentru sublim cuprinde şaptesprezece veacuri, iar ironia dezvoltărilor spirituale face ca, Boileau traducătorul în franceză (1674) al anticului *Tratat* dar şi autor în acelaşi timp al *Artei poetice* -, care preamărea clasicul şi frumuseţea armonioasă, echilibrată, măsurată, perfectă -, să provoace, în acest fel, prin popularizarea ideilor despre sublim, ,,un veritabil act de sinucidere" (Ion Ianoşi) pentru arta şi programul clasic - clasicist. Însă cel mai răsunător text teoretic despre sublim în perioada următoare de până la Kant îi aparţine lui Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime und Beautiful* (1757). El

introduce şi menţine pe tot parcursul cărţii sale schema dihotomică frumos-sublim pe care o argumentează dintr-o perspectivă empiristă. Astfel, *temeiul* frumosului este considerat a fi dragostea, ,,societatea sexelor", adică sentimentele de simpatie, imitaţie, ambiţie (emulaţie). În schimb, *temeiul* sublimului este instinctul de conservare. Frumosul semnalează ,,graţia", ,,eleganţa", ,,netezirea", ,,potrivirea", ,,armonia", în timp ce sublimul semnalează empiric ,,o spaimă încântătoare" şi face apel la ,,consideraţia de sine". Iată un exemplu de caracterizare dihotomică a frumosului şi sublimului: ,,obiectele sublime sunt vaste ca dimensiuni, cele frumoase sunt relativ mici; frumuseţea trebuie să fie netedă şi lustruită; măreţia trebuie să fie aspră şi neglijentă; frumosul trebuie să evite linia dreaptă, dar să devieze pe nesimţite de la aceasta; în multe cazuri măreţia iubeşte linia dreaptă, iar când deviază de la ea, abaterea este bruscă de multe ori; frumuseţea nu trebuie să fie obscură; măreţia trebuie să fie întunecată şi sumbră; frumuseţea trebuie să fie uşoară şi delicată; măreţia trebuie să fie solidă şi chiar masivă. Întreaga demonstraţia se bazează pe ideea, conform căreia, frumosul şi sublimul sunt ,,noţiuni foarte diferite", sublimul fiind întemeiat pe *durere*, în timp ce frumosul se fundamentează pe plăcere. În acelaşi context, Edmund Burke insistă mult asupra sentimentului de teamă, de oroare în faţa privaţiunilor resimţite de suflet, ca generatoare de trăiri sublime: vacuitatea, singurătatea, tăcerea, bezna. În fapt, arta şi literatura romantică vor întări tocmai astfel de sentimente, ulterior considerate tipice pentru sublim, la autori precum, Coleridge, Byron, Schelley, Novalis, Chamisso, E.T.A. Hoffman, Alfred de Vigny, Alfred de Musset, Goethe, Schiller, Chateaumbriand, Leopardi, Lamartin, Victor Hugo, Petöffi, Eminescu ş.a.

Kant în *Critica facultăţii de judecare* (1790) intitulându-şi prima parte - *Critica facultăţii de judecare estetice*, acordă în prima secţiune ,,analitice", douăzeci şi două de paragrafe pentru *Analitica frumosului* şi doar şapte pentru *Analitica sublimului*. S-au conturat două interpretări cu privire la statutul sublimului în estetica kantiană. Unii cercetători au reţinut şi apreciat, mai cu seamă alăturarea sublimului de frumos, sublimul fiind situat într-un raport *de coordonare* cu frumosul. Alţii, dimpotrivă, au contestat îndreptăţirea acestei alăturări şi au susţinut că însăşi structurările kantiene nu investesc ,,analitica sublimului" decât cu rol de *apendice*, fie la ,,analitica frumosului", fie la ,,Critica raţiunii practice". Oricum însă, opoziţia frumos-sublim nu mai este susţinută la Kant prin apel la argumente empirice, din contră, cele două tipuri de judecată estetică sunt posibile numai pentru că există categoriile intelectului şi Ideile raţiunii care sunt apriorice. Frumosul se naşte din jocul liber al facultăţilor cunoaşterii, adică al intelectului şi al imaginaţiei, în timp ce sublimul se naşte din nepotrivirea Ideilor raţiunii cu materia imaginaţiei. Astfel, opoziţia deja încetăţenită în tot secolul al XVIII-lea între frumos şi sublim, Kant nu numai că o menţine, dar o şi îmbogăţeşte şi o rafinează. După cum s-a observat, la Kant, frumosul este calitativ, limitat, format, în timp ce sublimul este cantitativ, nelimitat, lipsit de formă; frumosul se bizuie pe obiect, în timp

ce sublimul este strict subiectiv; frumosul are atingere cu sensibilul, în timp ce sublimul presupune, mai degrabă, suprasensibilul; frumosul se raportează la un mod de simţire, iar sublimul, în chip predilect, la un mod de gândire; frumosul e contemplat, în timp ce sublimul ne mişcă printr-o ,,plăcere negativă"; de asemenea, frumosul inspiră dragoste, în timp ce sublimul se bazează pe respect necondiţionat; în fine, frumosul este bazat pe acord (pe jocul liber al facultăţii cunoaşterii, al intelectului şi imaginaţiei ce provoacă o atmosferă proporţională în suflet), în timp ce sublimul se bazează pe dezacord, pe conflict, pe nepotrivire, între Ideile raţiunii şi materia imaginaţiei.

Kant distinge între sublimul matematic şi sublimul dinamic, al naturii. Primul cel matematic, al mărimii, este definit ca ,,mare în mod absolut", ,,ceva în comparaţie cu care orice altceva pare mic; ,,ceea ce, prin simplul fapt că-l putem gândi, dovedeşte existenţa unei facultăţi a sufletului care depăşeşte orice unitate de măsură a simţurilor". Distingând între *forţă* (forţa este capacitatea de a depăşi mari obstacole) şi *putere* (forţa se numeşte *putere* atunci când poate înfrânge chiar şi opoziţia a ceea ce posedă forţă), Kant defineşte sublimul dinamic, al naturii, astfel: ,,natura, considerată în judecata estetică ca o forţă, care nu are nici o putere asupra noastră, este *dinamic - sublimă*". În acelaşi timp, la Kant, sublimul este şi un semnalizator al eticului - patronat de libertate. În fapt, în *Întemeierea metafizicii moravurilor* (1785) şi *Critica raţiunii practice* (1788), singurul sentiment pe care Kant îl admite, pentru a surprinde şi a defini esenţa moralităţii, este sentimentul de respect. Or, sublimul presupune respectul, iar respectul îl instalăm atât în raport cu propria noastră ilimitată capacitate de extensiune, cât şi în raport cu propria noastră ilimitată capacitate de intensiune (,,Două lucruri umplu sufletul cu mereu nouă şi crescândă admiraţie şi veneraţie, cu cât mai des şi mai stăruitor gândirea se ocupă de ele: *cerul înstelat deasupra mea şi legea morală în mine*" - sunt, deloc întâmplător, primele cuvinte de capitolul de Concluzii al *Criticii raţiunii practice*). În acest sens, trebuie amintit faptul că, acţiunea morală din datorie (cea *legală* este doar conformă datoriei) presupune nu numai acordul cu legea morală în sine, cu imperativul categoric, ci şi *respectul* necondiţionat pentru legea morală în sine. Şi la Schiller, sublimul în cele două ipostaze ale sale, *teoretic*, *contemplativ* (care ţine de cunoaşterea extensivă şi este legat de ideea de infinit) şi *practic*,*patetic* (care ţine de intensitatea sentimentului şi este expresia voinţei care se opune unei forţe teribile) implică ideea de respect, atât faţă de infinitul cantitativ, cât şi faţă de infinitul gândirii care-şi dă sieşi lege.

În cele ce urmează, redăm atât textele esenţiale ale lui Kant despre sublim, cât şi ceea ce poate fi numită *critica hartmanniană* adresată poziţiei kantiene. În primul rând, Hartmann, fidel ipotezei sale - lansate chiar la începutul *Esteticii* -, conform căreia frumosul este obiectul universal al esteticii, va considera că sublimul nu este nimic altceva decât o prelungire augmentativă a frumosului. De asemenea, sublimul ca valoare particulară din

domeniul frumosului are ca opus al său subspecii valorice ale frumuseţii. În acest sens, Hartmann enumeră drept contrarii: graţiosul, fermecătorul, gingaşul, idilicul, nostimul, amabilul, amuzamentul, grotescul, comicul, ridicolul, umoristicul. În al doilea rând, Hartmann este de părere că determinaţiile kantiene ale sublimului ne lasă nesatisfăcuţi pe două laturi. Mai întâi, ele rămân, mai mult decât cele privind «frumosul», împotmolite în subiectiv: aflăm prea multe despre efectele asupra sufletului şi prea puţine despre structura obiectului. Utilizabil, în schimb, rămâne contrastul între plăcere şi neplăcere, în măsura în care aceste două momente pot fi înţelese ca indicii valorice. Al doilea: în obiect, totul este, fără îndoială, prea mult pus pe socoteala infinităţii.

Jocul acesta, puţin cam uşuratic, cu infinitul este în gustul romantismului timpuriu. Nu este deloc nevoie de el: prima formulare, «ceea ce este absolut mare», este mai bună, dacă o putem înţelege ca «ceea ce produce efectul de absolut mare», fără a ne referi la gradul cât este de mare sau de mic, în realitate".

Prin urmare, Hartmann reţine şi apreciază ,,două cuceriri" ale lui Kant: a) sublimul este o valoare fundată pe o non-valoare şi b) sublimul poate fi definit ca ,,ceea ce este mare în mod absolut", cu precizarea că, această formulă nu trebuie înţeleasă cantitativ. În continuare, Hartmann îşi expune propria sa teorie despre cele şapte specii ale sublimului (1. marele şi grandiosul; 2. gravul, solemnul, ceea ce ne depăşeşte; 3. conturatul, închegatul-în-sine, perfectul, tăcutul şi nemişcatul plin de mister; 4. ceea ce ne depăşeşte (în forţă şi putere); 5. uriaşul, enormul, înfricoşătorul; 6. emoţionantul şi zguduitorul; 7. tragicul) şi despre cele cinci trăsături esenţiale sesizabile în sublimul estetic din perspectiva unei teorii filosofice cuprinzătoare. Propria lui definiţie sună astfel: sublimul este ,,acea apariţie a unui plan nesensibil de fund, în planul sensibil real din faţă al obiectului, care vine în întâmpinarea nevoii omului de măreţie, şi biruieşte fără efort obstacolele care îi stau în faţă". Definiţia însă, pe care Hartmann o consideră ca fiind cea mai completă este următoarea: ,,sublimul este apariţia a ceva covârşitor de mare sau proeminent, care nu poate fi dat simţurilor, în planul sensibil din faţă al obiectului, în măsura în care acest ceva mare vine în întâmpinarea nevoii sufleteşti de măreţie şi biruie fără efort obstacolele mărunt omeneşti care i se opun.

1. Kant, Analitica sublimului

1.1. *Trecere de la facultatea de judecare a frumosului la facultatea de judecare a sublimului*

Frumosul se aseamănă cu sublimul în aceea că ambele plac pentru ele însele; de asemenea, nici unul dintre ele nu presupune o judecată a simţurilor sau o judecată logic-determinativă, ci o judecată de reflexiune; ca atare,

satisfacţia nu depinde nici de o senzaţie cum este aceea a agreabilului, nici de un concept determinat, ca satisfacţia produsă de ceea ce este bun. Cu toate acestea ea este raportată la concepte, ce-i drept nedeterminate, deci este legată de simpla întruchipare sau de facultatea acesteia; astfel, facultatea de întruchipare sau imaginaţia este considerată, în cazul unei intuiţii date, ca acordându-se cu *facultatea conceptelor* intelectului sau raţiunii pe care o stimulează. De aceea şi aceste două judecăţi sunt singulare, dar totuşi se declară universal valabile pentru fiecare subiect, deşi pretenţiile lor se limitează doar la sentimentul de plăcere şi nu vizează cunoaşterea obiectului.

Dar între frumos şi sublim există şi deosebiri importante şi totodată evidente. Frumosul naturii priveşte forma obiectului care constă în limitare; dimpotrivă, sublimul poate fi întâlnit şi la un obiect lipsit de formă, întrucât *nelimitarea* este reprezentată în el sau datorită lui, dar gândindu-se totodată totalitatea acesteia, astfel încât frumosul pare să fie folosit pentru întruchiparea unui concept nedeterminat al intelectului, iar sublimul pentru întruchiparea unui concept nedeterminat al raţiunii. Aşadar, În primul caz satisfacţia este legată de reprezentarea *calităţii*, iar în al doilea, de reprezentarea *cantităţii*. De asemenea, ultima formă de satisfacţie se deosebeşte foarte mult, în ceea ce priveşte natura ei, de prima formă; căci aceasta (frumosul) conţine nemijlocit un intens sentiment vital şi de aceea poate fi asociată cu atracţia şi cu jocul imaginaţiei, în timp ce aceea (sentimentul sublimului) este o plăcere care rezultă doar indirect, adică provine din sentimentul unei opriri momentane a forţelor vitale urmată imediat de o izbucnire a lor, mult mai puternică; în consecinţă, ca emoţie ea nu pare să nu fie un joc, ci o îndeletnicire serioasă a imaginaţiei. De aceea, sentimentul sublimului nu poate fi asociat cu atracţia; şi întrucât spiritul nu este doar atras de obiect, ci alternativ mereu şi respins de el, satisfacţia produsă de sublim nu conţine atât plăcere pozitivă, cât mai curând admiraţie sau respect, adică plăcere negativă.

Însă deosebirea intimă şi cea mai importantă dintre sublim şi frumos constă în aceea că - dacă considerăm aici, după cum se cuvine, în primul rând sublimul obiectelor naturii (sublimul artei este întotdeauna limitat de condiţiile concordanţei cu natura) - frumuseţea naturii (cea autonomă) conţine în forma ei o finalitate datorită căreia obiectul pare să fie oarecum predeterminat pentru facultatea noastră de judecare, constituind astfel în sine un obiect al satisfacţiei; dimpotrivă, ceea ce trezeşte în noi fără deliberare, doar în percepere, sentimentul sublimului poate părea într-adevăr, după formă, lipsit de finalitate pentru facultatea noastră de judecare, neadecvat pentru facultatea noastră de întruchipare şi brutal pentru imaginaţie, totuşi este judecat ca fiind cu atât mai sublim.

Din cele de mai sus reiese clar că ne exprimăm cu totul incorect atunci când numim sublim un *obiect al naturii*, deşi multe dintre ele pot fi numite cu deplină îndreptăţire frumoase; căci, cum putem folosi o expresie de aprobare pentru ceea ce este perceput ca fiind lipsit de finalitate? În fapt nu putem spune mai mult decât că obiectul este

apt pentru întruchiparea sublimului pe care îl găsim în spirit; căci sublimul adevărat nu poate fi conţinut de nici o formă sensibilă, ci priveşte doar ideile raţiunii care, deşi nu găsesc o întruchipare adecvată lor, tocmai datorită acestei inadecvări, ce poate fi înfăţişată sensibil, devin active şi ne vin în minte. Astfel, oceanul întins, răscolit de furtună nu poate numit sublim. Priveliştea lui este îngrozitoare; iar spiritul trebuie să fi fost deja plin de idei, atunci când apare o intuiţie trebuie să-l predispună la un sentiment sublim prin aceea că el este determinat să părăsească sensibilitatea şi să se îndeletnicească cu idei ce conţin o finalitate superioară.

Frumuseţea autonomă a naturii ne relevă o tehnică a naturii care o face reprezentabilă ca un sistem conform legilor al căror principiu nu-l găsim în întreaga noastră facultate a intelectului; este un principiu al finalităţii relativ la aplicarea facultăţii de judecare la fenomene, aşa încât acestea nu trebuiesc considerate ca aparţinând doar naturii, ca mecanism lipsit de scop, ci şi artei. Deşi nu îmbogăţeşte efectiv cunoştinţele noastre despre obiectele naturii, totuşi ea transformă noţiunea noastră despre natură, înţeleasă ca simplu mecanism, într-o noţiune a naturii înţeleasă ca artă, ceea ce îndeamnă la cercetări profunde asupra sensibilităţii unei astfel de forme. Însă în ceea ce obişnuim să numim sublim în natură nu există nimic care să conducă la principii obiective deosebite şi la forme ale naturii corespunzătoare lor; dimpotrivă, natura trezeşte ideile sublimului mai ales prin haosul ei sau prin pustiirea şi dezordinea cea mai sălbatică şi lipsită de regulă, cu condiţia să arate măreţie şi forţă. De aici reiese că conceptul de sublim al naturii nu este nici pe departe atât de important şi de bogat în consecinţe cum este conceptul de frumos al naturii; de asemenea, că el nu indică ceva în natură care să aibă caracter final, ci doar în *utilizarea* posibilă a intuiţiilor acesteia pentru a ne face să simţim în noi înşine o finalitate care este în întregime independentă de natură. Pentru frumosul naturii să căutăm o cauză în afara noastră, pentru sublim însă doar în noi şi în modul de gândire care introduce sublimul în reprezentarea naturii. Aceasta este o observaţie preliminară foarte importantă care separă total ideile sublimului de ideea unei finalităţi *a naturii*; ea transformă teoria acestuia într-o simplă anexă a aprecierii estetice a finalităţii naturii, deoarece prin sublim nu este reprezentată vreo formă particulară finală pe care imaginaţia o dă reprezentării ei.

1.2. *Despre împărţirea unei cercetări asupra sentimentului sublimului*

În ce priveşte împărţirea momentelor aprecierii estetice a obiectelor relativ la sentimentul sublimului, analitica va putea urma acelaşi principiu care a stat la baza analizei judecăţilor de gust. Căci, ca judecată a facultăţii de judecare reflexive estetice, satisfacţia produsă de sublim trebuie să fie, ca şi cea produsă de frumos, universal valabilă potrivit *cantităţii*, dezinteresată potrivit *calităţii*; ea trebuie să reprezinte finalitate subiectivă potrivit *relaţiei* şi s-o reprezinte ca necesară potrivit *modalităţii*. Deci metoda noastră nu se va deosebi aici de

metoda folosită în capitolul anterior; numai că acolo, unde judecata estetică privea forma obiectului, am început cu cercetarea calităţii, în timp ce aici, având în vedere lipsa de formă pe care o constatăm la ceea ce numim sublim, vom începe cu cantitatea ca prim moment al judecăţii estetice asupra sublimului; temeiul pentru aceasta poate fi văzut în paragraful anterior.

Însă analiza sublimului are nevoie de o împărţire care nu era necesară pentru cea a frumosului, împărţirea în *sublim matematic* şi în *sublim dinamic*.

Căci, întrucât sentimentul sublimului implică o mişcare a sufletului legată de aprecierea obiectului, în timp ce gustul pentru frumos presupune şi menţine sufletul într-o contemplaţie *liniştită*iar această mişcare trebuie apreciată ca având finalitate subiectivă (deoarece sublimul place), ea este raportată de imaginaţie fie la *facultatea de cunoaştere*, fie la *facultatea de a dori*. În ambele raportări finalitatea reprezentării date este apreciată doar relativ la aceste *facultăţi* (fără scop sau interes) şi este atribuită obiectului, în primul caz, ca o dispoziţie *matematică* a imaginaţiei, în al doilea caz, ca o dispoziţie *dinamică* a ei; de aceea, obiectul este reprezentat ca fiind sublim în cele două moduri amintite.

1.2.1. *Despre sublimul matematic*

Definiţia termenului de ***sublim***

Numim *sublim* ceea ce este *mare în mod absolut*. A fi mare şi a fi o mărime sunt concepte cu totul deosebite (*magnitudo* + *quantitas*). La fel, a spune *pur şi simplu* (simpliciter) că ceva este mare, înseamnă cu totul altceva decât a spune că ceva este *mare în mod absolut* (absolute non comparative magnum). Ultima expresie se referă la ceva care este *mare dincolo de orice comparaţie.* - Dar ce vrea să spună expresia că ceva este mare, mic sau mijlociu? Ceea ce se desemnează prin aceasta nu este un concept pur al intelectului, nici o intuiţie a simţurilor şi nici un concept al raţiunii, întrucât nu conţine un principiu al cunoaşterii. Atunci trebuie să fie un concept al facultăţii de judecare sau să provină dintr-un astfel de concept şi să pună la baza reprezentării o finalitate subiectivă în raport cu facultatea de judecare. Faptul că ceva este o mărime (quantum), poate fi cunoscut pe baza lucrului însuşi, fără comparaţie cu altele, cu condiţia ca o mulţime omogenă să constituie o unitate. Însă pentru a stabili *cât de mare* este ceva, avem nevoie întotdeauna de altceva, care este tot o mărime, pentru a-i sluji drept măsură. Dar în aprecierea mărimii nu considerăm doar mulţimea (număr), ci şi mărimea unităţii (măsurii), iar mărimea acesteia din urmă are întotdeauna nevoie de altceva care să-i servească drept măsură şi cu care să poată

fi comparată; vedem deci că orice determinare a mărimii fenomenelor nu poate oferi în nici un chip un concept absolut al unei mărimi, ci întotdeauna doar unul comparativ.

Când spun pur şi simplu că ceva este mare, s-ar părea că nu am în vedere nici o comparaţie, cel puţin cu o măsură obiectivă, deoarece prin aceasta nu se determină cât de mare este obiectul. Deşi unitatea de măsură a comparaţiei este doar subiectivă, totuşi pretenţiile judecăţii la acord universal nu sunt nici mici; judecăţile: bărbatul este frumos şi el este înalt nu se limitează la subiectul care judecă, ci pretind, asemeni judecăţilor teoretice, acordul tuturor.

Dar o judecată prin care se declară pur şi simplu că ceva este mare nu vrea să spună doar că obiectul are o mărime, ci aceasta îi e atribuită de preferinţă lui înaintea multora în acelaşi timp, fără a determina însă precis această superioritate; ca atare, judecata se întemeiază totuşi pe o unitate de măsură care este presupusă ca putând fi considerată identică pentru fiecare, dar care nu este utilizabilă pentru judecarea logică (matematic-determinată) a mărimii, ci doar pentru cea estetică, deoarece nu este decât o unitate de măsură subiectivă care stă la baza judecăţii de reflexiune asupra mărimii. În plus, această unitate de măsură poate fi empirică, cum este, de exemplu, înălţimea medie a oamenilor cunoscuţi nouă, a animalelor aparţinând unei anumite specii, a copacilor, caselor, munţilor ş.a.m.d., sau poate fi dată *a priori*; în ultimul caz ea este limitată de imperfecţiunile subiectului care judecă la condiţiile subiective ale întruchipării *in concreto*; aşa se întâmplă în domeniul practicului cu mărimea unei anumite virtuţi sau a libertăţii şi dreptăţii într-o ţară sau în domeniul teoreticului cu mărimea corectitudinii sau incorectitudinii unei observaţii sau a unei măsurători efectuate etc.

Dar aici este curios, deşi nu avem nici un interes pentru obiect, cu alte cuvinte existenţa lui ne este indiferentă, totuşi simpla lui mărime, chiar atunci când el este considerat ca lipsit de formă, poate produce o satisfacţie universal comunicabilă, conţinând deci conştiinţa unei finalităţi subiective în întrebuinţarea facultăţilor noastre de cunoaştere; nu este o satisfacţie produsă de obiect, ca în cazul frumosului (întrucât obiectul poate fi lipsit de formă), unde facultatea de judecare reflexivă se află într-o dispoziţie finală relativ la cunoaştere în genere, ci de o satisfacţie produsă de extinderea imaginaţiei în sine însăşi.

Când spune pur şi simplu că un obiect este mare (ţinând seama de limitarea de mai sus), aceasta nu este o judecată matematic-determinativă, ci o simplă judecată de reflexiune asupra reprezentării lui, care este finală din punct de vedere subiectiv pentru o anumită utilizare a facultăţilor noastre de cunoaştere în aprecierea mărimii; atunci asociem întotdeauna reprezentarea cu un fel de respect, aşa cum asociem un fel de dispreţ cu lucrul despre

care spunem pur şi simplu că este mic. De altfel, judecarea lucrurilor ca mari sau mici se referă la tot, chiar şi la toate însuşirile lor; de aceea spunem şi despre frumuseţe că este mare sau mică; temeiul pentru aceasta trebuie căutat în faptul că ceea ce putem întruchipa în intuiţie potrivit prescripţiei facultăţii de judecare (deci, ceva ce putem reprezenta estetic), este în întregime fenomen, deci şi un quantum.

Dar dacă spunem că ceva nu este doar mare, ci că este în mod absolut, în toate privinţele (dincolo de orice comparaţie), adică sublim, se înţelege imediat că nu avem o altă unitate de măsură pentru obiectul respectiv în afara lui şi că ne este permis să o căutăm doar în el. Este o mărime egală doar cu sine însăşi. De aici reiese că sublimul nu trebuie căutat în lucrurile naturii, ci doar în ideile noastre; în care idei, rămâne să aflăm în partea consacrată deducţiei.

Definiţia de mai sus poate fi exprimată şi astfel: *sublim este ceva în comparaţie cu care orice ce altceva pare mic.* Aici este uşor de observat că nu poate exista nimic în natură, oricât de mare l-am crede noi, care, considerat într-o altă raportare, să nu poată fi redus până la o micime infimă; şi invers, că nu poate exista nimic atât de mic. care, în comparaţie cu unităţi de măsură şi mai mici, să nu poată fi extins pentru imaginaţia noastră până la mărimea unei lumi. Telescopul este acela care ne-a oferit material bogat pentru prima observaţie, iar microscopul pentru a doua. Deci nimic din ceea ce poate fi obiect al simţurilor nu trebuie, considerat din acest punct de vedere, numit sublim. Însă tocmai pentru că în imaginaţia noastră există o năzuinţă spre progres la infinit, iar în raţiunea noastră pretenţia la totalitatea absolută, înţeleasă ca o idee reală, chiar acea inadecvare a facultăţii noastre de apreciere a mărimii lucrurilor lumii sensibile pentru această idee trezeşte în noi sentimentul unei facultăţi suprasensibile; deci, utilizarea pe care facultatea de judecare o dă în mod natural anumitor obiecte în vederea acestui sentiment este mare în mod absolut şi nu obiectul simţurilor; în raport cu ea orice altă utilizare este mică. În consecinţă, nu obiectul trebuie numit sublim, ci dispoziţia spiritului creată de o anumită reprezentare ce preocupă facultatea de judecare reflexivă.

La formulările anterioare ale definiţiei sublimului o putem adăuga deci şi pe aceasta: *sublim este ceea ce, prin simplul fapt că-l putem gândi, dovedeşte existenţa unei facultăţi a sufletului care depăşeşte orice unitate de măsură a simţurilor.*

1.2.2. *Despre sublimul dinamic al naturii*

Despre natură ca forţă

Forţa este capacitatea de a depăşi mari obstacole. Ea se numeşte *putere* atunci când poate înfrânge chiar şi opoziţia a ceea ce posedă forţă. Natura, considerată în judecata estetică ca o forţă, care nu are asupra noastră nici o putere, este *dinamic-sublimă.*

Dacă apreciem natura ca fiind sublimă sub aspect dinamic, atunci trebuie să ne-o reprezentăm ca provocând frică (deşi invers, nu proce obiect care provoacă frică este găsit sublim în judecata noastră estetică). Căci în aprecierea estetică (fără concept) superioritatea faţă de obstacole poate fi apreciată doar în funcţie de mărimea opoziţiei întâmpinate. Dar obiectul căruia încercăm să ne opunem este un rău fizic şi dacă nu ne simţim în stare s-o facem, el devine un obiect care provoacă frică. În consecinţă, natura poate trece drept forţă, deci ca dinamic-sublimă, pentru facultatea de judecare estetică doar întrucât este considerată ca obiect care provoacă frică.

Însă noi putem considera *înfricoşător* un obiect, fără să ne fie frică *de* el. Aceasta se întâmplă când considerăm obiectul astfel încât doar *gândim* cazul în care am vrea să ne opunem lui şi orice opoziţie ar fi cu totul zadarnică. Astfel, virtuosul este un om cu frica lui Dumnezeu, fără să-i fie frică de el, deoarece a se opune lui şi poruncilor lui este un caz care *pe el* nu-l îngrijorează. Totuşi, în fiecare caz de acest fel, pe care nu-l consideră imposibil în sine, el îl recunoaşte pe Dumnezeu ca înfricoşător.

Cel care se teme nu poate judeca sublimul naturii, aşa cum cel care este dominat de înclinaţie şi dorinţă nu poate judeca frumosul. El evită priveliştea unui obiect care-i inspiră teamă şi este imposibil ca într-o spaimă reală să aflăm satisfacţie. De aceea, agreabilul provenit din depăşirea unei dificultăţi se numeşte *bucurie*. Însă aceasta, fiind o eliberare de un pericol, este o bucurie însoţită de hotărârea de a nu se mai expune niciodată acestuia; şi întrucât nici măcar nu ne putem gândi cu plăcere la senzaţia trăită atunci, este exclus că vom căuta noi înşine prilejul de a reînnoi.

Stâncile îndrăzneţ aplecate şi ameninţătoare, norii de furtună care se îngrămădesc pe cer şi care înaintează cu tunete şi fulgere, vulcanii la apogeul puterii lor distrugătoare, uraganele cu pustiirea pe care o lasă în urmă, oceanul nemărginit cuprins de furie, o cascadă înaltă a unui fluviu mare ş.a.m.d., arată, în comparaţie cu forţa lor, nimicnicia capacităţii noastre de opoziţie. Dar priveliştea lor, cu cât este mai înfricoşătoare, cu atât devine mai atrăgătoare, dacă ne aflăm în siguranţă. Noi considerăm fără ezitare că aceste obiecte sunt sublime, deoarece înalţă tăria sufletească deasupra măsurii ei medii obişnuite şi ne permit să descoperim în noi o capacitate de

opoziţie de un cu totul alt tip care ne dă curajul să ne putem măsura cu aparenta atotputernicie a naturii.

Căci, datorită nemărginirii naturii şi a neputinţei facultăţii noastre de a da o măsură adecvată aprecierii estetice a mărimii asupra *domeniului* ei am descoperit propria noastră limitare, dar totodată, în raţiunea noastră, o altă măsură ne-sensibilă care are la bază chiar acea infinitate ca unitate, măsură faţă de care orice în natură este mic; astfel am aflat deci în sufletul nostru o superioritate asupra naturii în nemărginirea ei; în acelaşi mod, forţa irezistibilă a naturii, ne face să recunoaştem, ca fiinţe naturale, neputinţa noastră fizică, dar descoperă în noi facultatea de a ne considera independenţi faţă de ea şi o superioritate asupra naturii; pe aceasta se întemeiază o autoconservare total deosebită de cea pe care o atacă şi o periclitează natura din afara noastră; astfel, umanitatea rămâne neînjosită în persoana noastră, deşi omul ar fi înviind de acea putere. Ca atare, în judecata noastră estetică natura este declarată sublimă nu pentru că ne provoacă frică, ci pentru că trezeşte în noi acea tărie (care nu aparţine naturii) necesară pentru a considera neînsemnat ceea ce ne îngrijorează (bunuri, sănătate şi viaţă); pe acest temei, forţa naturii (căreia îi suntem desigur subordonaţi în raport cu acele lucruri) nu mai este privită, relativ la noi şi la personalitatea noastră, ca o putere în faţa căreia ar trebui să ne plecăm atunci când este vorba de principiile noastre supreme, de afirmarea sau abandonarea lor. Aşadar, aici natura este numită sublimă doar întrucât înalţă imaginaţia pentru a înfăţişa acele cazuri în care sufletul poate simţi sublimul proprie meniri care este superioară naturii.

Această stimă faţă de sine nu este cu nimic micşorată de faptul că trebuie să ne ştim în siguranţă pentru a simţi această satisfacţie entuziasmantă; faptul că pericolul nu este serios nu înseamnă (cum s-ar putea părea) că sublimul facultăţii spiritului nostru nu poate fi luat în serios. Căci satisfacţia priveşte aici doar *menirea* facultăţii noastre care ne dezvăluie cu acest prilej, aşa cum este predispoziţia pentru ea în natura noastră, în timp ce dezvoltarea şi exercitarea acestei facultăţi este lăsată în seama noastră şi constituie o datorie pentru noi. Şi acesta este adevărul, oricât de conştient ar putea fi omul atunci când îşi extinde reflexia până acolo, de reala lui neputinţă prezentă.

Deşi acest principiu pare forţat şi născocit de raţiune, el nefiind deci potrivit pentru o judecată estetică, totuşi observarea omului dovedeşte contrariul, şi anume că el poate sta la baza celei mai comune aprecieri, deşi nu suntem întotdeauna conştienţi de aceasta. Căci ce constituie chiar şi pentru sălbatec obiectul celei mai mari admiraţii? Un om care nu se sperie, care nu se teme, care nu fuge deci din faţa pericolului şi care totodată trece cu toată hotărârea la faptă, după ce a chibzuit. Chiar şi societatea cea mai civilizată arată războinicului acelaşi respect deosebit; numai că în plus i se cere să dovedească toate virtuţile păcii, blândeţii şi milei şi chiar cuvenita grijă

pentru propria persoană, tocmai deoarece aceste trăsături vădesc tăria sufletului său în faţa pericolului. De aceea, oricât de mult ar mai dura disputa care vrea să stabilească dacă omul politic sau conducătorul militar merită mai mult respect, judecata estetică îl preferă pe cel din urmă. Chiar războiul, dacă este purtat în ordine şi respectă cu sfinţenie drepturile cetăţeneşti, are în el ceva sublim şi face ca modul de gândire al poporului, care-l poartă astfel, să fie cu atât mai sublim, cu cât pericolele pe care le-a înfruntat au fost mai numeroase, permiţându-i să se afirme curajos în faţa lor. În schimb, o pace îndelungată face de obicei să domine spiritul comercial şi odată cu el egoismul josnic, laşitatea şi slăbiciunea, înjosind modul de gândire al poporului.

Analiza conceptului de sublim, care atribuie sublimul forţei, pare să fie contrazisă de faptul că obişnuim să ni-l reprezentăm pe Dumnezeu ca manifestându-şi mânia dar şi sublimul în vijelie, în furtună, în cutremure etc.; în acest caz, imaginea unei superiorităţi a sufletului nostru asupra efectelor şi, după cât se pare, chiar şi asupra intenţiilor unei astfel de forţe ar fi totodată nebunie şi sacrilegiu. Aici starea sufletească potrivită pentru manifestarea unui astfel de obiect pare să fie nu sentimentul propriei noastre naturi, ci mai curând supunerea, umilinţa şi sentimentul totalei neputinţe; de altfel, ea însoţeşte de obicei ideea lui în faţa unei atari fenomene ale naturii. În religie în general se pare că prosternarea, adoraţia cu capul plecat, cu gesturi şi voci umilite şi pline de teamă, este singura comportare potrivită în prezenţa divinităţii; de aceea majoritatea popoarelor a adoptat această atitudine pe care o mai respectă încă. Dar această stare sufletească nu este în sine şi cu necesitate legată de *ideea sublimităţii* unei religii şi a obiectului ei. Omul care se teme într-adevăr, întrucât găseşte în sine însuşi motiv pentru aceasta, fiind conştient că prin convingerea sa reprobabilă se opune unei forţe a cărei voinţă este invincibilă şi în acelaşi timp dreaptă, nu se află în acea stare sufletească potrivită pentru a admira măreţia divină; pentru aceasta este necesară o dispoziţie favorabilă contemplaţiei liniştite şi o judecată cu totul liberă. Numai atunci când el ştie că convingerea sa este sinceră şi plăcută lui Dumnezeu, efectele acelei forţe trezesc în el ideea sublimului acestei fiinţe; căci el descoperă în sine sublimul convingerii conforme cu voinţa ei şi astfel se ridică deasupra fricii faţă de astfel de efecte naturale pe care nu le consideră ca izbucniri ale mâniei divine. Chiar umilinţa, ca o judecare necruţătoare a propriilor slăbiciuni, care altfel ar putea fi ascunse cu uşurinţă - în cazul conştiinţei unor convingeri bune - sub haina slăbiciunilor naturii umane, este o dispoziţie sufletească sublimă de a se supune de bună voie automustrării care urmăreşte înlăturarea treptată a cauzei lor.

Numai în aceasta constă deosebirea intimă dintre religie şi superstiţie; ultima nu se întemeiază pe veneraţia faţă de sublim, ci pe teama şi frica de fiinţa atotputernică a cărei voinţă îl domină pe omul înspăimântat, fără ca el s-o respecte; firește, de aici nu se poate naşte altceva decât fuga după favoare şi linguşire în loc de o religie a bunei

conduite.

Prin urmare, sublimul nu se află în vreun obiect al naturii, ci doar în sufletul nostru, întrucât putem deveni conştienţi de superioritatea noastră faţă de natura din noi şi prin aceasta, faţă de natura exterioară nouă.

2. *N. Hartmann, Structura sublimului estetic*

2.a. *Formele particulare ale sublimului*

Sublimul, aşa cum l-a văzut Kant, există fără îndoială. Întrebarea este numai dacă felul acesta de a-l vedea se potriveşte tuturor speciilor de sublim - fie şi numai celor atinse mai sus, de ex. sublimului conţinut în muzică şi în arhitectură. Poate că acolo se găsesc tocmai formele lui cele mai pure. Unde se găseşte atunci temeiul înfrângerii?

El se găseşte pe de o parte în forma particulară de gândire a lui Kant, care lucra în multe domenii luând *pars pro toto*, - în etică, de ex., socotea ,,datoria" drept unic domeniu de orientare -; de pe altă parte, în preferinţa acordată înăuntrul sublimului la ceea ce covârşeşte, striveşte, stârneşte teama.

Ambele motive au contribuit la rezultatul că, în definitiv, Kant a văzut mai mult covârşitorul decât sublimul, sau cel puţin a luat pe cel dintâi drept acesta din urmă. Nu se poate contesta că această formă particulară a sublimului există, şi exemplele lui Kant din raporturile naturii sunt cu totul potrivite. Dar ele nu epuizează genul. Ele dau preferinţă laturii problemei din care Kant a scos raportul de opoziţie între neplăcere şi plăcere în subiectul contemplator. De aceea, acest raport apare la el artificial pronunţat.

Dacă ne întrebăm mai departe de ce a căutat Kant acea pronunţare, răspunsul se găseşte în convingerile lui metafizice. Potrivit lor, Dumnezeu este sublimul absolut, înaintea căruia tot ce e creat este disparent de mic; sublimul acesta se străvede ca infinit şi de neatins, prin întreg sublimul parţial din natură şi din viaţa sufletească. Perspectiva aceasta intuitivă asupra lumii a făcut ca imaginea să devină unilaterală.

Să lăsăm deci la o parte ceea ce este unilateral! Rămân şi atunci încă multe lucruri; cu deosebire dacă adăugăm cele două cuceriri ale lui Kant pe care le-am amintit în capitolul precedent: valoarea fundată pe o non-valoare şi ,,ceea ce este mare în mod absolut", care nu trebuie înţeles cantitativ. Ajungem la sensul lucrului din urmă cel mai bine, când punem alături formele deosebite în care apare sublimul, desigur acum într-o accepţiune mai tolerantă

decât cea kantiană.

Trebuie aici să lăsăm la început la o parte delimitarea sublimului faţă de sublimul din viaţă.

Voi cita deci - fără a pretinde la ordonare sistematică şi la enumerare completă - următoarele specii:

1. marele şi grandiosul - ambele fără referinţă la cantitatea măsurabilă, mari doar ,,potrivit felului lor", în modul în care anumite clădiri produc impresia mărimii, fără a fi extensiv mari;

2. gravul, solemnul, ceea ce ne depăşeşte, ceea ce e plin de profunzime sau dă în vreun fel impresia adâncimii abisale; gravul în sensul în care el poate aparţine şi seninului festiv;

3. conturatul, închegatul-în-sine, perfectul, înaintea căruia îţi apari mic şi plin de lipsuri (astfel, adesea în sublimul moral); tăcutul şi nemişcatul plin de mister, în măsura în care simţim că el este doar suprafaţa a ceva obscur şi nemăsurat;

4. ceea ce ne depăşeşte (în forţă şi putere) - în natură, covârşitorul şi strivitorul; în viaţa umană, superioritatea morală, ceea ce impune şi entuziasmează, ceea ce este omeneşte măreţ, grandios, generos;

5. uriaşul, enormul, înfricoşătorul - irupând în viaţa omului, în faţa căruia el coboară pânzele; dar şi în forma artistică - monumentalul, lapidarul, ceea ce este, în formă, ,,tare" şi ,,colosal" (Kant);

6. emoţionantul şi zguduitorul - ambele predominând şi destinul omului şi servind de prototip poeziei;

7. deosebit de amândouă, încă o dată tragicul - nu numai în tragedie, ci şi în alte genuri poetice, în muzică şi în viaţa reală, dincoace de artă.

Formele acestea particulare ale sublimului constituie o selecţie, seria lor nefiind omogenă; ultimele două feluri, de pildă, sunt mult mai speciale decât primele cinci. Multe din ele au nevoie încă de o explicaţie. Astfel, primele trei puncte, care se depărtează deosebit de mult de concepţia kantiană.

Multe lucruri se pot vedea mai lesne pornind de la contrariile lor. Căci fiecare formă particulară a sublimului îşi are contrariul ei, care nu are deloc nevoie să fie negativ (de pildă, potrivnic valorii, urât); şi, deseori, acest termen

contrar este binecunoscut.

ad. 1.: Ne-am referit la ,,mărimea interioară", care, în adevăr, nu este extensivă. Ceea ce nu exclude ca ea să se potrivească uneori, prin excepţie, şi la ceva ,,extensiv mare", ca la cerul înstelat; totuşi, chiar aici, sublimul atârnă mai mult de uniformitatea calmă şi de imperturbabilitatea mişcărilor. Contrariul este ceea ce e de soi mărunt, meschinul, micimea omenească, ceea ce e ,,fără însemnătate". Pentru ceea ce e ,,interior mare" - ceea ce e ,,de caracter mare" -, cazul a ceva grandios în forma lui nu poate fi dovedit nicăieri mai bine decât la un edificiu. Un bun exemplu, este veche Gardă principală a lui Schinkel: un edificiu disparent de mic, printre clădiri mai mari, pe care toate el le lasă totuşi în umbră prin impresia de mărime pe care o produce. Acelaşi lucru se poate spune despre foarte puţin întinsele compoziţii ale lui Bach, în *Clavecinul bine temperat* - preludii şi fugi -, numai câteva din ele durează mai mult de şapte minute (la un tempo moderat), dar în măreţia interioară a compoziţiei, ele se pot măsura cu cele mai mari opere ale artei muzicale şi le rămân superioare.

ad. 2.: Să nu confundăm speciile: gravul nu are nimic de a face cu tristul şi cu melancolicul; puţin chiar cu tragicul, care, fireşte, în ce îl priveşte, rămâne totdeauna legat cu el. Gravul nu e nevoie să fie lipsit de bucurie, sinteza lor o avem limpede în solemn. Şi trebuie să observăm că tot ce este interior de stil mare, în măsura în care el nu este apăsător, are ceva solemn - ceva ce este deci desprins din cotidian şi care se ,,ridică deasupra" acestuia, aşa cum şi ,,sărbătoarea" în viaţă este starea de excepţie. Tocmai aici s-ar putea afla primul sens al ,,sublimului". El stă în această ,,înălţare". Şi gravitatea festivă este dată, în chipul cel mai pur, în muzica mare.

ad. 3.: Desăvârşitul (unitarul în sine) nu-l punem de obicei în rândul sublimului; totuşi, nu se poate contesta că tot ce este desăvârşit produce impresia superiorităţii. Când i se adaugă caracterul misterios şi enigmatic, umplând pe cel care contemplă cu presimţirea a ceva mai mare, atunci impresia creşte mult încă.

Cele două forme ale sublimului amintite sub punctele 2 şi 3 (în anumite limite şi 1) ar putea alcătui arhetipul pur al sublimului, care este încă neutru faţă de momentele afective de alt fel - tragicul, ameninţătorul etc. Aceasta în opoziţie cu Kant, pentru care impresia de strivitor se află în primul plan, aşa cum cere teoria sa. Şi pentru aceste două forme se poate recurge drept confirmare la contrariile lor. Faţă de grav şi de solemn, contrariile sunt banalul şi cotidianul, - nicidecum doar uşorul şi superficialul; faţă de unitar şi de desăvârşit, hibridul şi nedesăvârşitul; faţă de misterios şi tăcut, vulgarul şi platul.

Următoarele două puncte, 4 şi 5, alcătuiesc aproximativ sublimul în sensul kantian. Contrariul comun al lor este

familiarul şi obişnuitul, lucrul cu care ştim să ne descurcăm.

ad. 4: Superioritatea morală este înrudită cu desăvârşirea (în sensul punctului 3); se poate pune la îndoială dacă ea trebuie numaidecât să producă o impresie de apăsare - ea ar putea produce şi o impresie de antrenare sau de răpire, de entuziasm. Şi acesta este poate efectul natural.

ad. 5.: Un mare rol joacă în arte monumentalul - nu numi în arhitectură; şi mai puternic încă poate în sculptură şi în creaţia poetică. În faţa uriaşului - înfiorător, ne aflăm deja la limita adevăratului sublim: aici, afectele, apăsarea devin pra puternice; impresia măreţiei este în felul acesta limitată. Fără distanţă faţă de obiect, în adevăr, nu este cu putinţă perceperea estetică.

Ultimele două forme ale sublimului (6 şi 7) stau foarte aproape una de alta; la fel, ambele faţă de ,,înfricoşător".

ad. 6.: Zguduitorul este legat, fără îndoială, cu înfricoşătorul, constituind latura afectivă într-însul. ,,Emoţionantul" are deja mai mare distanţă faţă de apăsător, este iarăşi mai mult ceea ce înalţă. Dar aceasta nu e cu putinţă decât acolo unde ceva în figurile omeneşti se ridică în adevăr deasupra destinului. În emoţie se află deja admiraţie şi recunoaştere a superiorităţii.

ad. 7.: În tragic predomină nota dramatică, mai exact poate, cea pur artistică în genere.; în emoţionant hotărârea este încă zguduirea sufletească - în tragic, în schimb, deja înălţarea sufletului şi plăcerea specific estetică a celui ce contemplă. Acestora le corespund formele artistice deplin dezvoltate ale tragicului. Totuşi, aceasta este o problemă particulară - nu numai în dramă, ci şi în alte arte.

2. b. *Trăsături esenţiale sesizabile în sublim*

Dacă aruncăm acum o privire înapoi, se vede că sensul şi esenţa sublimului s-au precizat mai mult. Ba, de fapt, abia acum vedem cât de puţin clar era conceptul tradiţional al sublimului. Seria formelor particulare nu a dat numai fenomenului adevărata lui întindere, ci a şi pus esenţa unitară a lucrului în lumină nouă. Nu este deloc necesar pentru aceasta să sfârşim formal cu o definiţie a sublimului, care să stea de pildă alături de cea kantiană. Orice ambiţie definitorie trebuie respinsă.

Ce s-a câştigat deci în mod general pentru determinarea filozofică a sublimului estetic? În parte, rezultatul pare negativ; indirect însă, el este eminent pozitiv. Opoziţia faţă de Kant priveşte de altfel numai exagerarea şi

unilateralitatea teoriei lui. Ceea ce este afirmativ rămâne mai departe:

1. desprinderea sublimului de transcendent şi de absolut, de Dumnezeu şi de orice supoziţie metafizic particulară; afirmativ: integrarea sublimului în ceea ce este imanent şi aproape, în ceea ce ţine de natură şi de om (aceasta împotriva romantismului);

2. desprinderea sublimului de cantitativ: nu fiindcă el n-ar putea fi şi cantitativ, ci fiindcă, în enorma majoritate a formelor în care el apare, este vorba de o superioritate de alt fel, ba chiar de o ,,măreţie" de alt fel;

3. desprinderea lui de apăsător. Poate există şi ceva împovărător în sublim, ceva înfricoşător şi catastrofal, dar aceasta nu constituie esenţa lui. O înălţare directă, prin intuirea a ceva superior, este momentul primar în sublim;

4. excluderea momentului non-valorii ca fundament (a ceea ce e ,,inadecvat", ,,necorespunzător scopului" etc.), ca şi a neplăcerii care îi corespunde în răspunsul valoric al subiectului. În loc de fundare pe o asemenea non-valoare dobândim fundarea pe o valoare. Valoarea aceasta nu este nevoie să se găsească în subiect. Ea se află de obicei tocmai în obiect, şi anume ca valoare proprie a lui, în măsura în care el este resimţit drept ceea ce este absolut mare şi superior;

5. în locul nepotrivirii şi inadecvării intervine o potrivire clară ce se găseşte de la început în fiinţa omenească, între superioritatea obiectului şi o nevoie sufletească a inimii omeneşti.

Ultimele două puncte sunt elementul cu adevărat afirmativ care s-a vădit în esenţa sublimului. Totuşi, mai sunt câteva lucruri de lămurit. Lucrurile, în adevăr, nu stau deloc în felul că nu ar putea interveni o plăcere condiţionată de neplăcere, sau o valoare întemeiată pe non-valoare. Ambele se întâmplă, situaţia dintâi este chiar foarte cunoscută în psihologie, ca lege a contrastului sentimentelor. Cea din urmă însă o cunoaştem din etică, unde nevoile aproapelui nostru (non-valori de bunuri) sunt factorul de bază pentru valoarea morală a iubirii aproapelui. De aceea n-ar fi nimic de obiectat împotriva raportului kantian înăuntrul sublimului. Chestiunea este numai că acest raport nu corespunde fenomenelor; mai exact, corespunde doar unui fenomen parţial, şi nu celui central. Căci intervenţia sublimului odată cu apăsarea sentimentului de sine nu este deloc regula, ci numai un caz particular.

Legea de bază valabilă aici ar putea fi aceasta: de la sine, omul se simte atras către ce e mare şi superior; el poate chiar să treacă prin viaţă cu nostalgia tăcută după ceva impunător şi superior, şi să umble în căutarea lui. Unde îl

găseşte, inima îi zboară în întâmpinarea lui.

Aşa cel puţin se petrec lucrurile la omul normal, care nu este deformat sau intimidat. Cazul din urmă se întâmplă, fireşte, adesea; îl găsim la oameni care au o anumită sfială chiar faţă de ce e neobişnuit, - cu atât mai mult deci înaintea imensităţii şi a covârşitorului. Sentimentul apăsării şi a umilirii de către ceea ce covârşeşte este în mod normal secundar, deşi în faţa anumitor forţe exterioare, el este şi natural. Căci în astfel de cazuri, intervenţia privirii adecvate sublimului ţine de un al doilea stadiu, în care s-a stabilit distanţa faţă de ceea ce ne apasă.

Faptul că este atras de ce este mare şi de ce îi este superior face parte din trăsăturile morale cele mai frumoase ale omului. Atracţia aceasta nu este în sine estetică, dar ea se preface lesne în viziune estetică şi în plăcere admirativă. În orice caz, ea se află deja la baza valorii estetice a sublimului, ca tendinţă valorică (răspuns valoric etic), ceea ce constituie numai un caz special al legii mai generale de întemeiere a valorilor estetice. În fond, atracţia aceasta către ce e mare este chiar de un fel şi mai general. Cazul etic este deja ceva mai special. Din ,,ceea ce este mare" emană un fel de farmec primar, o acţiune ,,magnetică", ceva care atrage la sine inima omului. Lucrul acesta poate fi exprimat şi astfel: omul nedeformat aduce cu sine tendinţa de a venera ceva şi de a trăi cu privirea înălţată dincolo de sine.

Surse:

1. Immanuel Kant, *Critica facultăţii de judecare*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, Cartea a doua, *Analitica Sublimului,* paragraful 23-25; 28, pp. 137-144; 154-158.

2. Nicolai Hartmann, *Estetica,* Editura Univers, Bucureşti, 1974, capitolul 31, *Structura sublimului estetic,* a, b. pp. 411-416.

VI. Tragicul

La o primă vedere tragicul pare a fi o categorie estetică necontroversată. Orice cercetare însă mai amănunţită asupra spiritualităţii greco-latine şi iudeo-creştine va evidenţia faptul că, formula binecunoscută *„tragic este, în primul rând «ceea ce este relativ la tragedie»"* spune mult dar nu totul despre esenţa acestei categorii estetice. Astfel, observaţia de început este aceea că tragicul se găseşte în formă *concentrată* şi *specializată* în tragedie. Aceasta înseamnă că tragicul şi tragedia sunt puternic legate genetic: tragicul se naşte cu adevărat în tragedie, dar el nu se reduce la ea. De aici rezultă câteva sugestii teoretice deloc de neglijat. Astfel, *fenomenul* tragic este mult

mai larg decât ceea ce este conţinut şi reprezentat în tragedia însăşi. Aceasta pe de o parte. Pe de altă parte, tragicul se găseşte şi în alte genuri literare şi în alte arte decât cele dramatice propriu-zise: pictura şi sculptura, într-o oarecare măsură, sigur însă în dramaturgia muzicală, în operă şi balet, în oratoriu şi cantată, în întreg simfonismul european sau în forma sonatei, construită antitetic şi, desigur, în muzica de cameră. Oricum, teoretizările cu privire la tragedie au fost însoţite de regulă, de evoluţia însăşi a dramaturgiei, şi, în acest sens, nu este dificil să se surprindă legăturile fireşti dintre tragediile lui Eschil, Sofocle şi Euripide şi teoria aristotelică a catharsis-ului dintre Corneille şi Racine şi consideraţiile lui Boilleau asupra „unităţii celor trei reguli", dintre Shakespeare şi revalorizarea teoretică a lui Voltaire asupra ,,noii etape" elisabetane în dezvoltarea tragediei, dintre Ionesco, Brecht sau Becket, şi, de exemplu, evaluările lui Camus asupra ,,viitorului tragediei" în epoca noastră, care, după el, ,,coincide cu o dramă de civilizaţie ce ar putea favoriza expresia tragică". Această legătură dintre tragedie şi tragic, chiar dacă este atât de puternică, ea nu este de natură să lămurească în întregime *esenţa* tragicului. În acest sens Christophe Cusset, într-o lucrare recentă, *La tragédie grecque* (Edition du Seuil, Paris, 1997) nu ezită chiar să afirme, referindu-se la vechii greci, că, deşi aceştia au inventat tragedia şi au scris piese tragice, ei *nu au căutat cu adevărat să vorbească despre tragic*" (s.a.). Mai mult, susţine acelaşi autor, chiar şi teoria lui Aristotel, ,,nu are drept scop să *definească tragicul ca atare*: ea se interesează mai ales de structura pieselor şi de reprezentarea acţiunii". Pentru Aristotel, tragedia trebuie să arate «o acţiune a unui caracter nobil, elevat» care inspiră *teroare* şi *milă*. În lecturarea pieselor clasice, Aristotel consideră că Euripide este cel mai tragic dintre cei trei mari dramaturgi. Această judecată se explică prin faptul că Euripide a ştiut să-şi facă personajele să cadă în nenorocire şi să le arate suferinţa. Deci, pentru Aristotel, tragedia îşi atinge scopul în patetism: ea trebuie să ofere *spectacolul nenorocirii*. Dacă această abordare este contrară noţiunii de tragic, ea nu este suficientă pentru a stabili *esenţa tragicului*, care constă în primul rând *în înfruntarea, în cadrul personajului tragic, dintre o anumită fatalitate şi o libertate*" (s.a.).

Prin urmare, se poate admite că avem acces la esenţa tragicului atât prin teoretizările prilejuite de tragedii, dar şi prin meditaţiile metafizice şi etice, străvechi sau recente, asupra sensului vieţii şi al destinului omenesc. În acest sens, ca *fenomen*, tragicul este, evident, şi *în viaţă*, în istorie şi existenţă, înainte de-a fi *pe scenă*, iar, pentru a-l explica şi interpreta, mintea, gândirea omenească a pus în joc *şi* categoriile ontologiei generale, în primul rând categorii precum *necesitate* (fatalitate) şi *libertate*. Astfel, în fapt, de pildă, în orizont *ontologic* vechii greci au surprins prin intermediul concepţiei lor asupra destinului *note esenţiale* în definirea situaţiei tragice, şi, chiar elemente definitorii ale tragicului dintotdeauna: ceea ce s-a petrecut cu un om - în anumite situaţii limită sau excepţionale de viaţă, care implică suferinţă nemeritată, durere sau nenorociri de tot felul, chiar moarte - are un

caracter *implacabil* şi *ireversibil*; şi, chiar dacă omul n-a ştiut care sunt cauzele şi consecinţele acţiunii sale, el *trebuie* totuşi să fie făcut răspunzător şi vinovat pentru actele şi faptele sale. Grecii înşişi ştiau acest lucru şi-l susţineau prin cel puţin două aserţiuni: prima îi aparţine lui Homer: ,,nici măcar zeii nu pot schimba cursul trecut al evenimentelor". A doua i-o datorăm lui Sofocle: ,,nimeni pe lumea aceasta nu este scutit de nenorociri". Asemenea constatări fundamentale sunt de natură, pe de o parte, să ne facă să vedem că atât viaţa omenească cât şi istoria însăşi sunt pline de evenimente tragice, atâta timp cât suntem într-un fel obligaţi să acceptăm că şi suferinţa şi durerea nemertitate, şi nenorocirile şi moartea năprasnică, sunt stări reale, sunt prezenţe ineluctabilitate ale vieţii" individuale. Pe de altă parte, tragicul presupune, pe lângă fenomenul de *distrugere al valorilor* şi un răspuns dat la întrebarea: de ce tocmai cel *bun* şi *valoros* piere? şi, de asemenea: ce sens are *căderea* şi moartea eroului tragic? În fapt, tragicul presupune valori *absolute* (viaţa, libertatea, demnitatea, egalitatea, dreptatea), presupune *transcendenţa*şi, de asemenea sensul *moral* şi cel *metafizic* al vieţii şi zbaterii omeneşti. Astfel, la nivelul cel mai larg de definire putem spune că tragicul exprimă în formă paradoxal exemplară *reuşita*valorilor general umane, adică, trăirea demnă, liberă şi cu sens, a vieţii în pofida tuturor nedemnităţilor, nelibertăţilor şi nonsensurilor. Mai precis, prin tragic se poate vizualiza aproape în formă ,,pură" indestructibilitatea substanţei umane şi capacitatea omenirii" de a se autoregenera moral. Acest fapt a fost evidenţiat cu pregnanţă, de pildă, de Pascal, în celebra sa formulă (,,Omul poate fi *zdrobit* de forţele oarbe ale existenţei, dar el nu poate fi *înfrânt*) sau de Karl Jaspers, care, în analiza sa asupra celor patru tipuri de culpe ale poporului german de sub nazism (*criminală, politică, morală* şi *metafizică*), a insistat asupra regenerării substanţei morale prin sentimentul vinovăţiei, inclusiv prin cel al ,,vinovăţiei fără de vină". De asemenea, D. D. Roşca, autorul *Existenţei tragice*, sintetizând două viziuni antinomice, cea hegeliană şi cea Kierkegaardiană (prima reductibilă la formula ,,existenţa că tot este de natură raţională", iar a doua, ,,existenţa în ansamblul ei este de sorginte iraţională") conchide: *lumea, existenţa în întregul său nu este nici numai raţională şi nici numai iraţională, ci, şi raţională şi iraţională.*Înseamnă că, sensul şi nonsensul, fericirea şi absurdul, victoriile şi înfrângerile sunt imanente vieţii şi existenţei umane, omul poate fi distrus de forţele oarbe ale naturii şi ale istoriei, dar nu poate fi înfrânt cât timp, prin chiar cădere, suferinţă, moarte, se afirmă un sens transindividual, o valoare morală substanţială. După D. D. Roşca, conştiinţa tragică a existenţei poate fi definită plecând de la cele cinci atitudini metafizice fundamentale: *non-atitudinea* (indiferenţa), *pesimismul, optimismul*, atitudinea *spectaculară* şi cea *eroică.* Numai atitudinea spectaculară şi atitudinea eroică sunt legitime în cuprinsul conştiinţei tragice a existenţei. În timp ce atitudinea *spectaculară,* atitudine estetică fiind, poate pune toate actele şi faptele umane pe un plan de echivalenţă valorică (contând, în acest caz, expresivitatea lor şi nu sensul lor moral) - ea putând oricând să se transforme în imoralism estetic sau chiar în indiferenţă - numai atitudinea*eroică* semnifică ieşirea hotărâtă, şi din indiferenţă, şi

din optimism, şi din deznădejde şi pesimism. În fapt, astfel, cele două forme ultime de cristalizare posibilă a conştiinţei tragice nu sunt şi optimiste şi pesimiste; ele nu sunt nici optimiste, nici pesimiste. Ele surprind într-un fel paradoxul tragicului dintotdeauna: valoarea piere şi renaşte cu o forţă nouă, iar personajul tragic este, *,,în acelaşi timp vinovat şi inocent, autor şi victimă a propriei sale nenorociri"* (Christophe Cusset, *op. cit*., p. 70).

În fapt, tema aceasta a *vinei tragice* este de neocolit, atât într-o cercetare ontologică, cât şi în orice viziune explicit axiologică asupra tragicului ca fenomen uman complex şi paradoxal. Astfel, Johannes Volkelt, în *Estetica tragicului*, developează vina tragică în conexiune cu diferitele viziuni despre lume şi viaţă, accentuând importanţa ,,stării de spirit pesimiste faţă de lume în tragic", în timp ce Gabriel Liiceanu, în *Tragicul - o fenomenologie a limitei şi depăşirii*", propune ,,o determinare a tragicului în limitele geografiei fiinţei", formulând concluzia: dacă-ţi depăşeşti limitele eşti «pedepsit»; dacă nu ţi le depăşeşti, nu eşti om".

*

* *

Pentru o ,,introducere" la această categorie estetică propunem, prin intermediul textelor din Nicolai Hartmann, Evanghelos Moutsopoulos, Ian Ianoşi, analiza câtorva poziţii semnificative cu privire la raportul tragic-frumos, tragic-sublim, precum şi locul tragicului în sistemul categoriilor estetice. Astfel, pentru Moutsopoulos *tragicul* şi *dramaticul* sunt *categorii estetice determinative eidologice dinamice.* [Iată, în formă concentrată, clasificarea categoriilor estetice: 1) *tradiţionale* (frumos, urât, sublim, drăguţ, fermecător, graţios, simplicitate); 2) *determinative*: a) eidologice, b) tipologice, c) tendenţiale; 3) *finale*. În clasa categoriilor determinative eidologice sunt cuprinse: poeticul, liricul, elegiacul, idilicul, epicul, *dramaticul* şi *tragicul*. Subclasa categorii*tipologice* cuprinde: paradisiacul, biblicul, nostalgicul, reveria, oniricul, misteriosul, fantasticul, coşmarul, dantescul, demonicul, titanicul, bahicul, prometeicul, eroicul. Subclasa categorii*tendenţiale* cuprinde: captivantul, înălţătorul, stimulantul, atrăgătorul, îmbătătorul, violentul şi deturnantul, minunatul, zguduitorul, pateticul, eroticul, seriosul şi solemnul. În sfârşit, categoriile *finale* sunt: pitorescul, exoticul, descriptivul, cosmopolitismul, folcloricul, naivul, arhaicul, avangardismul, clasicul, romanticul, primitivul, manieristul, simbolicul ş.a.].

În această conjuncţie, Moutsopoulos consideră, alături de Et. Souriau că ,,dramaticul este mai pur decât tragicul, întrucât, în vreme ce un element conflictual este prezent în amândouă, în cazul tragicului conflictul este de pondere inegală, tocmai pentru că forţele opuse sunt inegale şi neechivalente; de unde şi faptul că, opoziţia încetează a se

referi la domeniul *frumosului*, ca să se înalţe într-acela al sublimului, în măsura în care diferenţa de potenţial între cele două elemente, aflate în conflict, tinde spre o sporire superlativă". Din punct de vedere teoretic, categoria tragicului se prezintă drept o categorie *închisă*, în timp ce dramaticul este mai degrabă, pentru Moutsopoulos, o categorie *deschisă*. ,,*Tragicul* admite o singură ieşire, căderea definitivă şi de neocolit a eroului... *Dramaticul* se dovedeşte a fi o categorie deschisă, întrucât şi *situaţiile* determinate de el nu au un *rezultat* determinant". De asemenea, ,,categoria tragicului este, eventual, categoria estetică cea mai legată de nelinişti metafizice şi existenţiale. Principala problemă metafizică constă, în această privinţă, în efortul de realizare a irealizabilului; principala problemă existenţială constă în efortul trăirii a ceea ce e de netrăit". Oricum însă, ,,atingerea inteligibilului" trebuie să aibă loc pe un *fond estetic*, adică să existe contemplare şi, totodată purificare, înălţare în chiar actul receptării.

În fine, Ion Ianoşi, consideră că tragicul este indisolubil legat de *frumos* ,,nu doar pentru că presupune prezenţa unor valori etice şi estetice, dar şi pentru că dispariţia acestora insuflă cu necesitate voinţa de a făuri alte frumuseţi, de a lărgi şi împlini sfera axiologicului". Pentru autorul *Esteticii*, ,,tragicul este *frumuseţe inversată* şi reafirmată prin chiar inversare". În schimb, Nicolai Hartmann consideră că tragicul este *o specie* a sublimului, care, la rândul său nu este decât un frumos augmentat. Tragicul, pentru el, ,,nici nu este, întocmai ca şi sublimul, un fenomen pur estetic" pentru că, sunt prezente prea multe, şi de neocolit ,,consideraţii pur etice". Raţionamentul, în formă prescurtată, este următorul: tragicul, în viaţă, istorie sau scenă, înseamnă prăbuşirea a ceva omeneşte de înaltă şi incontestabilă valoare. ,,A resimţi plăcere în faţa unei atari prăbuşiri ar însemna perversitate morală. *Tragicul estetic* însă, nu este prăbuşirea însăşi, ci *apariţia* acesteia. Apariţia prăbuşirii a ceva omeneşte de înaltă valoare poate avea foarte bine *valoare estetică* şi poate produce plăcerea intuirii - inclusiv a înfiorării - fără să lezeze sentimentul etic. Plăcerea aceasta este atunci un adevărat sentiment valoric al sublimului".

În fapt, Nicolai Hartmann, atunci când se autoobligă să ,,determine esenţa tragicului", se referă la *aporiile sublimului*, sesizabile în interogaţii precum: cum poate exista un sublim al pasiunii? Cum poate fi răul moral, sublim? cum poate fi sublim un pur destin omenesc? Cum pot fi vina şi slăbiciunea omenească sublime? Cum poate fi sublimă înfrângerea binelui? Cum poate avea loc, în sublim, triumful absurdului? Pentru ,,rezolvarea" acestor aporii, Hartmann găseşte *soluţia*, trimiţând la specificitatea trăirii şi a contemplării valorii estetice: ,,nu prăbuşirea binelui ca atare este sublimă, ci binele însuşi este transfigurat, în căderea lui, în sublim. Şi cu cât mai clar se oglindeşte prăbuşirea în suferinţa şi înfrângerea luptătorului, cu atât devine mai puternic acest *farmec al tragicului*" (s.n.).

Am ales aceste texte pentru că prin intermediul lor se poate accede la un răspuns satisfăcător la întrebarea, ce este tragicul ca fenomen şi categorie estetică şi care-i este locul în sistemul acestor categorii. Pentru adâncirea aceleiaşi problematici pot fi consultate cu real beneficiu: Ileana Mălăncioiu, *Vina tragică*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2002; Bruno Clément,*Tragedia clasică*, Institutul European, 2000; Christophe Cusset, *Tragedia greacă*, Instititutul European, 1999.

1. *Evanghelos Moutsopoulos, Dramaticul şi tragicul: categorii estetice determinative eidologice*

Cele două categorii, dramaticul şi tragicul, îşi au originea în teatrul grecesc; eliberându-se gradual de legăturile ritualului magico-religios, şi-au căpătat semnificaţia mai nouă abia în secolul trecut, când au fost opuse una alteia, iar astăzi se pretează în special unei cercetări comparative. Istoric, tragicul se subordonează dramaticului, dezvăluind o mai mică lărgime a sferei de aplicaţie. În tot cazul, opoziţia între aceste două categorii este făcută istoriceşte conştientă de către dezvoltarea şi fundamentarea teoretică a dramei romantice.

Este vorba de categorii eidologice dinamice, legate de aceea a epicului prin conceptul eroului, căreia i se acordă însă o dimensiune nouă, pe lângă cea a autenticului: dimensiunea luptei, a conflictului, a violenţei situaţiilor în plasa cărora eroul nimereşte, într-un cuvânt, a combativităţii, dimensiune ce se manifestă şi în epos, dar devine fundamentală în dramă, exprimându-se nu narativ, ci în chip trăit şi dialectic, şi mărturisind prin excelenţă o tensiune de natură maniheistă într-o lume de conflicte heraclitiene, de antagonisme şi opoziţii între fiinţa şi nefiinţa parmenidiană ori între discordie şi înţelegere la Empedocle. Instauraţia dramatică şi tragică are loc prin conflict, prin tensiunea internă şi prin antiteza dinamică.

După Et. Souriau, dramaticul este mai pur decât tragicul, întrucât, în vreme ce un element conflictual este prezent în amândouă, în cazul tragicului conflictul este de pondere inegală, tocmai pentru că forţele opuse sunt inegale şi neechilibrate. De unde şi faptul că, opoziţia încetează a se referi la domeniul frumosului, ca să se înalţe într-acela al sublimului, în măsura în care diferenţa de potenţial între cele două elemente aflate în conflict tinde spre o sporire superlativă.

Desigur, eroul dramatic, în special după teoreticienii romantici, constituie ca atare un parametru strict sublim al tensiunii dramatice, la fel ca şi eroul tragic, în privinţa tensiunii tragice, cu diferenţa că, în cazul tragicului, sublimul este impus tocmai de inegalitatea exterioară a forţelor, în timp ce, în cazul dramaticului, sublimul se naşte în sufletul eroului, înainte ca el să-l impună elementelor secundare ale dramei. Astfel, în primul caz, inegalitatea şi

dezechilibrul forţelor sunt nemijlocite, în timp ce într-al doilea sunt făcute mediate, să contribuie la neutralizarea opoziţiilor sublime şi umanizează tensiunea situaţiilor dramatice. Eroul tragic luptă cu puteri superioare, iar dacă agonistica dramatică este mai pură, aceasta se datorează cu siguranţă faptului că e receptivă la o soluţionare atât prin înfrângere, cât şi prin triumful eroului.

Există în sânul dramaticului o oscilaţie în jurul rezultatului conflictului, în conştiinţa atât a eroului, cât şi a spectatorului. Tragicul admite o singură ieşire, căderea definitivă şi de neocolit a eroului, care este poate singurul care se îndoieşte de sfârşitul său, ori îl ignoră. Dramaticul se dovedeşte, astfel, a fi o categorie deschisă, întrucât şi situaţiile determinate de el nu au un rezultat determinat. Pe această cale ocolită suntem poate în măsură să înţelegem de ce Souriau susţine că dramaticul conţine un element nietzschean, adică elementul ,,trăirii periculoase".

Din punct de vedere din nou teoretic, categoria tragicului se prezintă ca o categorie închisă. Eroul tragic a fost prins în capcana unor forţe de neînvins, de unde şi faptul că rezultatul conflictului tragic este dinainte stabilit. Atât eroul, cât şi spectatorul acceptă drept sigur faptul incontestabil al dezastrului celui dintâi, ceea ce însă contestă amândoi este îndreptăţirea acestui dezastru, tocmai pentru că au conştiinţa acestei inegalităţi în situaţia tragică a forţelor opuse. De unde şi faptul că recunoaşterea înfrângerii este, pentru ambii, în acelaşi timp şi un protest împotriva aceleiaşi inegalităţi. Categoria tragicului este eventual categoria estetică cea mai legată de nelinişti metafizice şi existenţiale. Principala problemă metafizică constă, în această privinţă, în efortul de realizare a irealizabilului; principala problemă existenţială, în efortul trăirii a ceea ce e de netrăit. Atingerea intangibilului are loc pe un fond estetic, ceea ce, desigur, constituie şi forţa artei. Soluţionarea insolubilului devine, prin urmare, posibilă mulţumită intervenţiei geniului.

Aceste judecăţi privesc mai ales prezenţa dramaticului şi a tragicului în domeniul teatrului. Însă, categoriile de mai sus au, în orice caz, o amplitudine ce depăşeşte acest domeniu. Le vom găsi chiar prezente în întreg spaţiul artei.

În special muzica, se pretează la accentuarea elementului dramatic, ca şi a celui tragic al ideii creatoare principale, care este, tocmai, eliberată de servituţile discursului literar faţă de anecdotic. Muzica este chiar în stare să exploateze la maximum posibilităţile oferite de ambele categorii. Elementul agonistic este reprezentat în special în antiteza şi în conflictul a două teme, două tonalităţi ori două grupuri de instrumente. Dramaticul şi tragicul sunt adesea prezente la Beethoven, iar literatura pe care a generat-o ,,Simfonia nr. 5" este cunoscută. Conceptele de invincibil şi intangibil, particularizări ale categoriei tragicului, se redau în mod caracteristic printr-o schimbare

bruscă de tonalitate, ca de pildă în prima parte a ,,Simfoniei nr. 8" de Schubert, unde dezvoltarea tematică trece pe neaşteptate de la tonalitatea de si bemol, la cea de do bemol. Ca atare, tragicul este trimis printr-o anumită cale spre anulare, aşa cum se întâmplă în ,,Simfonia fantastică" a lui Berlioz, unde, în vreme ce la începutul părţii a treia, cornului englez îi corespunde clarinetul, şi acest dialog se aşteaptă a fi repetat la sfârşit, clarinetul trece, iar tăcerea sa este contrabalansată de tobe. Acest proces devine şi mai desăvârşit, spre sfârşitul lui ,,Till Eulenspiegel" de R. Strauss, unde tema principală a eroului, repetată apoi din ce în ce mai fragmentat, subliniază agonia acestuia. Există o tratare estetică, aşa cum există una metafizică şi una existenţială, a problemei tăcerii. Este tragică tăcerea ce leagă partea principală de epilog, în ,,Don Juan" de R. Strauss, după cum tragică este imobilitatea în mişcare.

Dar, şi artele plastice se pretează minunat la exprimarea categoriilor pe care le examinăm. Pictura se pretează mai ales la reprezentarea dramaticului, şi nu numai prin elemente anecdotice sau tematice, ca în tabloul lui Delacroix, înfăţişând un ,,Cal înspăimântat de furtună" (1826), ci şi prin elemente interne, ca de exemplu prin conflictul culorilor, prin care se remarcă Caravaggio, sau a luminii şi umbrei, prin care se face remarcat Rembrandt. În special, opera lui Van Gogh constituie un domeniu ideal de studiu a exprimării celor două categorii prin tranziţia istorică evolutivă de la una la cealaltă. Dramatice sunt operele primei perioade a artistului. Dramatic este bunăoară cerul, în ,,Coliba olandeză". Gradual însă, tragicul înlocuieşte dramaticul, căpătând o dezvoltare deplină în opera ,,Apus de soare la Arles", prin lupta între culori. Tragice devin şi formele, prin mişcarea lor giratorie, iar paroxismul tragicului se exprimă, în plus, tematic şi alegoric, în ultimele tablouri ale artistului.

În sculptură, tehnica nonfinitului la Rodin subliniază tonul categorial al temei, dramatic în ,,Fiul risipitor" (1885), tragic în ,,Căderea îngerului" (1885), în timp ce arhitectura exprimă în special dramaticul, de exemplu prin lupta elementelor, coloanelor şi arcelor, între ele, sau prin asimetrie formală. Tragicul, în aceeaşi ordine de idei, s-ar exprima prin dizolvarea legăturii arhitectonice, din care cauză este în principiu absurd, însă există conţinut în ruine. Anumite temple indice sunt de un tragic incontestabil.

În sfârşit, cele două categorii ,,agonistice" examinate mai sus se află autonome în natură, întotdeauna însă relaţionate cu omul sau cu fiinţe teoretic umanizabile. Dramatică este furtuna din care poţi ieşi nevătămat; tragică, o calamitate. Dramatică, lupta fiinţelor între ele; tragic, efortul fără speranţă de salvare. Tocmai aceasta dă şi măsura ocurenţei acestor categorii, ce pot fi considerate ca atare numai într-un cadru obiectivant al unei oarecari raportări antropocentrice. Dramaticul şi tragicul ar fi în pericol să constituie categorii etice, dacă n-ar fi exprimate,

în natură şi în artă, la nivel pur estetic, în chip autentic.

2. *Tudor Vianu, De la sentimentul tragic al vieţii la estetica tragicului*

Cine a pierdut, de pildă, o fiinţă de care îl lega o mare iubire, nu poate ajunge uşor la ideea că faptul aparţine structurii totalitare a lumii, unităţii ei de stil. Căci, această din urmă recunoaştere presupune pietate faţă de aşezarea lucrurilor, pe când deocamdată, şi chiar dacă lupta este pierdută, în sufletul nostru stăruie revolta. Nu consimţim să cedăm ordinii universale fiinţa pe care am iubit-o din tot sufletul şi pe care continuăm s-o socotim răpită cu injustiţie şi brutalitate. Căci, dacă am recunoaşte în acest fapt un aspect al ordinii nezdruncinate a lucrurilor, ar trebui să tăiem şi ultimul fir care ne mai ţine de fiinţa iubită şi anume, acela al dragostei noastre în revoltă! Şi multă vreme sufletul nostru nu consimte să reteze acest fir preţios. Abia după revoltă şi luptă, după dispreţ şi deznădejde, intervine ideea destinului, care trebuie acceptat ca singura soluţie într-o luptă în care puterile noastre ameninţă să se zdrobească.

Acceptarea destinului înseamnă, în primul rând, o criză de demoralizare, mărturisirea unei înfrângeri. Abia mai târziu poate să intervină adevărata mângâiere şi anume, în momentul în care, din amărăciunea experienţelor fatale, se distilează sucul cu puteri întăritoare al adoraţiei şi când recunoaşterea destinului se înalţă şi se subliniază în închinare. Nietzsche credea că iubirea soartei, acel *amor fati* despre care vorbeşte în atâtea rânduri, este dovada unei mari vitalităţi, a acelui fel de a te situa în faţa lumii pe care o afirmă şi o îndrăgeşte nu pentru ceea ce poate ea deveni, ci pentru ceea ce este în fapt, chiar în aspectele ei dureroase pentru sensibilitatea omenească. Noi socotim, însă, mai degrabă că *amor fati* este atitudinea sufletului contemplator şi religios, nu al omului ca expresie vitală, că acesta, orientându-se în chip firesc către faptă, întrevede în lume mai mult absurdul care trebuie înlăturat decât figura venerabilă a destinului pe care urmează să-l primim şi să-l adorăm.

Mai există, de altfel, şi o altă antinomie între destin şi voinţă, şi poate că ea este răspunzătoare de tragicul vieţii omeneşti. Căci, voinţa omenească reacţionează totdeauna la împrejurări particulare şi este mediativă, adică se călăuzeşte de motive, în timp ce destinul lucrează spontan şi ca totalitate. Este foarte tulburător gândul că viaţa noastră, ca întreg, se constituie din materia faptelor particulare, din puzderia reacţiilor cu care răspundem la împrejurări izolate. Nu rezultă de aici că, pentru a se realiza, destinul fiecăruia din noi lucrează împotriva voinţei noastre, înfrângând-o şi zdrobind-o. Destinul, s-a spus, lucrează ca un artist, cu preocupare de unitate stilistică; pe când voinţa omenească încearcă să se sustragă unităţii destinului pentru a-i substitui pe aceea a ordinii umane. Din acest punct de vedere, orice faptă omenească este o faptă împotriva destinului, o faptă din care nimeni nu poate

ieşi învingător. Oricine a simţit vreodată tragicul vieţii omeneşti, este îndreptăţit să-l atribuie eternului şi neîmpăcatului conflict dintre voinţă şi destin, dintre mărginita noastră chibzuinţă şi arta marelui Faur care azvârle pe nicovala lui materia sângerândă a durerii umane.

[...] ,,tragică" este orice viziune a lumii care presupune o astfel de rânduială a lucrurilor, încât purtătorii valorilor pe care le socotim mai preţioase sunt sortiţi suferinţei şi nimicirii. Această structură a realităţii nu împuţinează, nu scade energia lui morală, nu devastează sufletul tragic. În faţa vieţii pe care a recunoscut-o dureroasă şi nedreaptă, sufletul tragic se simte, dimpotrivă, acordat eroic, căci adoraţia valorilor care constituie excelenţa speţei noastre creşte în măsura compătimirii pe care ne-o inspiră soarta celor care le întrupează şi ne face să dorim pentru noi înşine un destin asemănător. Tragismul presupune deci o metafizică, un fundal de reflecţie filosofică asupra constituţiei realităţii, un sentiment pesimist al vieţii, dar o atitudine etică afirmativă şi eroică. Acolo unde întrunirea acestor factori n-a fost cu putinţă, tragismul n-a putut apărea. India veche dispunea de o metafizică pesimistă, dar şirul ideilor se desfăşura astfel încât omul nu ajunsese să se preţuiască, ideea individualităţii ca bunul cel mai înalt al vieţii nu apăruse încă. Faţă de viaţa pe care ni s-a dat să o trăim, atitudinea vechiului indian era simplă, univalentă, el o resimţea ca dureroasă şi aspira s-o anuleze. Omul nu se smulsese de multă vreme din starea de mistică participare cu întregul complex al realităţii şi tânăra lui individualitate resimţea o asemenea teroare la gândul de a purta singur aspra luptă a vieţii, încât mai bucuros dorea el reîntoarcerea în vechea unitate primitivă, în care omul trăia fără chinuitoarea conştiinţă de sine [...].

Faţă de indian, grecul înfăţişează totuşi o etapă superioară a procesului psihologic. Atitudinea sa faţă de realitate a devenit ambivalentă; el se teme de ea şi, în acelaşi timp, o iubeşte. Expresia acestei atitudini noi este tragismul grec. Prin el omenirea se solidarizează în jurul valorilor superioare ale existenţei şi ridică protestul ei împotriva zeilor răi şi a destinului inclement. Conştiinţa individuală a ajuns în tragismul grec până la conştiinţa nobleţii individuale. Tragismul a devenit apoi un puternic factor de promovare a individualităţii, şi ceva din aspra lui mândrie continuă să domine viaţa socială a antichităţii, până către sfârşitul ei. Stoicii demnitari romani, care îşi ridică singuri viaţa când groaznicul regim imperial devine intolerabil, ilustrează în faţa lumii şi a posterităţii adevărul tragic că excelenţa omenească nu poate avea o soartă mai bună în corupta aşezare de lucruri a timpului. Astfel, în marea prăbuşire a antichităţii târzii o singură idee este salvată şi anume, aceea a valorii esenţiale a individualităţii.

S-a spus că pentru epoca noastră, tragismul a devenit imposibil. Ştiinţa dă omului puterea să supună natura şi să reformeze societatea. Individualitatea nu are a se mai teme de realitate, pentru că ea a devenit maleabilă în

mâinile ei. La ce bun dar strigătul de durere şi orgoliu al tragediei, când vechiul element advers al realităţii stă acum domesticit în faţa noastră? Sentimentul tragic a încetat, de fapt, să mai inspire în aceeaşi măsură ca altădată concepţia modernă despre lume şi viaţă. Din când în când, totuşi, o nouă provizie de vitalitate animează tragismul, şi acest aflux îi provine din trei părţi. Mai întâi, creştinismul proiectează asupra culturii noastre o imensă umbră tragică. [...] În al doilea rând, optimismul ştiinţifist şi progresist al vremii ameninţă uneori să încarce fiinţa omenească cu suficienţă. Tragismul apare atunci ca o reacţie. El ne reaminteşte nesfârşitele regiuni ale necunoscutului care încă ne înconjoară şi scormoneşte în suflete conştiinţa unei perfecţiuni care nu e a puterii noastre tehnice, ci a ireductibilei esenţe a personalităţii noastre. În sfârşit, dezvoltarea societăţilor moderne ameninţă să meargă către o relativă slăbire a conştiinţelor individuale, prin riguroasa lor încadrare în rosturile colective. Tragismul, cu brusca lui răscoală a individualităţii, poate menţine o conştiinţă care se găseşte în primejdia de a fi sufocată.

3. *Johannes Volkelt, Caracterul destinal şi fondul pesimist al tragicului*

3.1. Destinalul ca cerinţă esenţială a tragicului

Acum urmează să dezvoltăm în continuare, într-o direcţie anumită, precizându-l, tipul afectiv rezultat din consideraţiile anterioare, spre a-i conferi, abia astfel, semnificaţia care scoate în evidenţă tragicul. În acest scop, iau acum în considerare suferinţa care îl afectează şi îl doboară pe omul măreţ în raportul lui cu desfăşurarea umanitală a evenimentelor. Se ivesc două posibilităţi şi, în concordanţă cu ele, două tipuri afective dintre ele, unul se află pe drumul nostru, care urmează să ducă tot mai adânc în tragic, iar celălalt reprezintă, dimpotrivă, o conformaţie care rămâne pe de lături.

Să ne închipuim, în primul rând, că autorul descrie ca pe o simplă întâmplare miraculoasă faptul că asupra unui personaj măreţ se abate o mare suferinţă; cu alte cuvinte: că autorul înfăţişează implicarea tocmai a acestui personaj, tocmai în această nenorocire, ca pe un simplu capriciu al mersului lucrurilor, ca ,,pe un simplu caz izolat, sporadic, valabil numai ca atare şi care nu comportă urmări pentru judecarea vieţii şi a lumii. În opoziţie cu prima ipoteză, să ne imaginăm, apoi, aceeaşi desfăşurare dureroasă într-o altă reprezentare. Să admitem că prin reprezentare se produce în noi impresia că intervenţia suferinţei şi pieirii, care se abat asupra omului măreţ, neobişnuit, este caracteristică pentru desfăşurarea umanitală a evenimentelor. Vom avea - aşa presupun în a doua ipoteză - sentimentul că este un aspect esenţial al existenţei, că ţine de sensul vieţii, ca măreţia omenească să ducă la cădere şi prăbuşire, ca tocmai neobişnuitului să-i fie dat să ducă la cădere şi prăbuşire, ca tocmai

extraordinarului să-i fie dat să aibă, violent şi dureros, finitul, ca excepţionalul să-şi aibă reversul în nefericire, în josnicie, în nelegiuire. În acest al doilea caz, tipul nostru afectiv dobândeşte trăsătura de caracter a umanital-semnificativului; datorită ei, asupra existenţei umane şi a destinului omenesc cade o lumină sugestivă. Pot spune pe scurt: tipul nostru afectiv include, în cazul al doilea, caracteristica fatalului. În primul caz, dimpotrivă, tipul afectiv este afectat de caracteristica umanital-singularului, a cazului particular, limitat la el însuşi.

Dacă punem faţă în faţă cele două posibilităţi, nu încape îndoială că al doilea tip afectiv, adâncit potrivit destinului, reprezintă o valoare umană mult mai bogată, mai deplină decât acea tratare singularizantă, individualizantă, a durerii şi a pieirii. Impresia produsă prin primul procedeu este incomparabil mai plată şi mai slabă.

Dacă avem de hotărât căreia dintre cele două modalităţi afective trebuie să i se dea cu prioritate denumirea de ,,tragică", nu putem şovăi. Noi legăm de expresia de ,,tragic" ideea de ceva bogat în conţinut, plin de gravitate, cu semnificaţie profundă. De aceea, când se pune chestiunea dacă tratarea singularizantă a omului măreţ, implicat în mod dureros, adică cea care îl scoate din contextul uman, merită denumirea de ,,tragică", sau cea umanital-semnificativă, această prioritate nu poate fi acordată decât celui de-al doilea caz. De altfel, şi toate operele literare de seamă, recunoscute ca tragice, aparţin tipului afectiv aprofundat potrivit destinului. Ceea ce le-au dat Eschil şi Sofocle, Shakespeare, Goethe şi Schiller în materie de capodopere ale tragicului poartă în sine, fără deosebire, acea pecete a umanital-semnificativului. Ar fi şi incorect să spunem că amândouă modalităţile de configurare, cea destinală şi cea singularizantă, trebuie socotite tragice. Căci, atunci tragicul ar fi privat de caracterul său ultra-semnificativ şi, în acelaşi timp, de caracterul său hotărât; şi, în plus, ar trebui inventat un nou termen pentru a doua modalitate de configurare, care se detaşează ca deosebit de valoroasă şi de caracteristică şi care pune suferinţa şi pieirea într-o lumină destinală.

În felul acesta, fatalul sau umanital-semnificativul trebuie considerat ca fiind o cerinţă esenţială a tragicului. Eroul tragic, spune Vischer, devine ,,un semn, arborele, pentru ca să indice destinul omenesc, un tip, un simbol al situaţiei speciei noastre". Tragicul este, în primul rând, întotdeauna, un caz individual: dar, individualul se extinde şi vorbeşte puternic şi solemn limba destinului omenirii. Cel ce suferă în mod tragic este legat deosebit de strâns şi de profund de categoria ,,om"; şi este implicat, multilateral şi cu înlănţuiri depărtate, în dezvoltarea omenescului; şi ne aduce la cunoştinţă, în mod reliefat, ce înseamnă să fii om. Cazul tragic n-are decât să ne transporte într-un colţ cât de izolat al globului chiar şi ceea ce este izolat, neobişnuit, neînsemnat, se înfăţişează mai mult sau mai puţin ca un fragment al unor forţe şi legi cu acţiune depărtată ale evoluţiei umanitale.

Să-mi fie îngăduit aici să arunc o privire asupra lucrării mele *Sistem de estetică*. Arăt acolo că normele estetice generale includ şi condiţia uman-semnificativului ori trebuie impusă conţinutului estetic. Fie că este vorba de frumos sau de caracteristic, de graţios sau de sublim, de comic sau de umoristic: pretutindeni trebuie îndeplinită condiţia uman-semnificativului. De aceea, din principiile care stau la baza lucrării mele Sistem de estetică, se înţelege întru-totul de la sine că şi tragicul trebuie să aibă un conţinut uman-semnificativ. În materie de tragic există însă particularitatea că norma uman-semnificativului este valabilă în cel mai înalt grad şi că, firește, această normă cunoaşte o adâncime şi o extindere. Forma estetică generală a uman-semnificativului suferă tragic o intensificare până la umanital-semnificativ şi până la destinal-semnificativ. În consideraţiile anterioare am încercat să demonstrez această condiţie a desăvârşirii noţiunii de tragic, fără vreo legătură cu principiile din lucrarea Sistemul de estetică, ci exclusiv pe baza trăirii nemijlocite.

Arunc o privire înapoi şi rezum. Am pornit de la sine, de la participarea dureroasă la suferinţă. Apoi s-a adăugat, cu efect augmentativ, certitudinea cu privire la măreţia care duce la pieire, a suferinţei. Mai departe, s-a asociat acesteia impresia afectivă că personajul care se prăbuşeşte în suferinţă şi pieire depăşeşte mijlocia omenească, că are, deci, ,,măreţie". Şi astfel am ajuns, din nou, la acel simţ fundamental al contrastului, pe care l-am descris în capitolul precedent. Prin aceasta, în tipul afectiv în curs de edificare în faţa ochilor noştri s-a strecurat o trăsătură hotărât pesimistă. Tipul acesta a suferit acum o extindere şi o adâncire, ceea ce înseamnă că, afectiv, conţinutul cazului individual se raportează la umanital, la natura, viaţa, dezvoltarea, destinul umanităţii.

3.2. Starea de spirit pesimistă faţă de lume în tragic

Fac un pas înainte având grijă ca, prin această trecere a tipului afectiv în destinal, trăsătura pesimistă a tragicului să iasă în evidenţă cu toată acuitatea. Lumea pare astfel organizată, încât măreţia omului să ducă mult prea uşor la disperare şi prăbuşire. Dacă suferinţa distrugătoare a omului măreţ nu e privită ca o întâmplare deosebită, ca o excepţie fără importanţă, ca un simplu ,,ghinion", ci i se acordă acea extindere fatală, înseamnă că măreţia omenească posedă, în conformitate cu specificul forţelor care acţionează în viaţa oamenilor ceva ademenitor, atrăgător, pricinuitor de dezastru şi de pieire. Imensele puteri întunecate - aşa simţim noi în prezenţa tragicului adâncit - par să fi trecut complet cu vederea ceea ce este excepţional, ceea ce se apropie de noi falnic şi viguros.

Aşadar, prin condiţia fatalului, măreţia omului este într-o relaţie cauzală cu suferinţa şi cu pieirea. Nu în sensul nelimitat, bineînţeles, că măreţia ar implica de regulă dezastrul şi nenorocirea; ci trebuie să apară ca făcând parte din esenţa tragicului numai înclinaţia puternică, pentru ca acea cauzalitate să se ataşeze de măreţie. Măreţia poartă

în sine pericolul ameninţător, stăruitor de a se prăvăli în nefericire şi pieire.

În felul acesta, cade, fireşte, şi asupra întregii lumi o lumină pesimistă. Starea de spirit pesimistă faţă de viaţă devine o stare de spirit pesimistă faţă de lume. În legătură cu opera artistică tragică, ne întrebăm: ce fel de lume sumbră, enigmatică, îngrozitoare este aceea în care tocmai ceea ce este neobişnuit, ales, ceea ce este dezvoltat cu vigoare, ceea ce ţinteşte departe, ceea ce detaşează cu forţe proprii de mulţimea mediocră este supus primejdiei disperării şi prăbuşirii? Ce fel de lume înspăimântătoare este aceea în care puteri nemiloase pândesc din toate părţile ca să-l atragă înapoi pe cel ce se avântă, să-l târască în dezonoare pe cel ce se străduieşte să triumfe, să-l învăluie în mediocritate pe cel ce se distruge, să-l ruineze şi să-l distrugă pe cel elevat, rafinat, profund? Viaţa omenească apare mult prea plină de rivalitate şi josnicie, de deşertăciune şi absurd, de prostie şi răutate, pentru ca pe solul şi cu mijloacele ei să poată încolţi ceva extraordinar. Mai ales sentimentul, fantezia şi voinţa apar într-atât de amalgamate cu otrăvurile care abundă în viaţa umană, încât tocmai dezvoltarea lor neobişnuită ameninţă să decadă în alterare şi degenerare. O grăitoare lumină sumbră radiază astfel în cazul tragic individual şi se răspândeşte peste mersul ? Cazul tragic individual ne face - dacă am voie să mă exprim tare - clarvăzători, permiţându-ne să aruncăm o privire plină de presimţiri în suferinţa profundă şi grea a lumii. În acest sens numeşte Schopenhauer tragedia o ,,reală antiteză a oricărui filistinism".

Astfel, datorită impresiei tragice adâncite destinal, ni se sugerează acea semnificaţie cosmică la care m-am mai referit anterior, când m-am ocupat de sentimentul de contrast Lumea apare ca un conflict între forţe salutare şi funeste, oportune şi inoportune, pozitive şi negative, ca o luptă între raţiune şi nonraţiune, între raţional şi iraţional. Şi tocmai măreţul şi extraordinarul - aşa ne arată tragicul - incită şi aprinde forţa iraţionalului în aşa fel, încât le duce la distrugere şi pieire. Prin urmare, în tragic, iraţionalul apare ca victorios. Iraţionalul trage raţionalul după el spre pieire.

Trebuie spus categoric că, prin aceasta nu se contrazice teza care spune că nu ar exista o metafizică tragică finală, ci că tragicul e cu putinţă pe terenul diferitelor concepţii despre lume. Căci, în primul rând, aici nu este vorba de trăirea tragică nemijlocită, ci de o continuare conceptual-filozofică a trăirii tragice. Şi, în al doilea rând, această ascuţire conceptuală a tragicului este posibilă şi ea în cadrul diverselor genuri de metafizică. Despre un conflict între raţional şi iraţional şi despre o descompunere a raţionalului de către iraţional poate fi vorba nu numai pe terenul lui Schopenhauer şi al lui Nietzsche, ci şi în lumea lui Hegel. Şi chiar şi cel care priveşte desfăşurarea cosmică a evenimentelor cu ochii lui Kant sau prin prisma creştinismului poate admite foarte uşor că măreţul şi eminentul sunt primejduite de iraţional. Iar prin cele spuse nu a fost nicidecum epuizat şirul concepţiilor despre

lume posibile pentru tragic. Numai că fiecare concepţie despre lume va defini, fireşte, în felul ei particular, înţelesul metafizic al raţionalului şi iraţionalului.

Aşadar, putem vorbi despre o stare de spirit fundamentală pesimistă în tragic. Dacă fac abstracţie de ascuţirea conceptual-filozofică, caracterizarea cea mai exactă şi mai simplă a fenomenului este că, în tragic, măreţia omului este reprezentată drept cauză a suferinţei şi pieirii sale. Cauzalitatea aceasta nu trebuie însă interpretată în sensul că în fiecare caz, prezentat de experienţă, măreţia omului trebuie negreşit să devină cauza adevărată a unui destin tragic. Potrivit întregului context, cauzalitatea aceasta are menirea să exprime numai faptul că viaţa omenească este astfel alcătuită, încât măreţia umană se poate foarte uşor transforma în cauză a dezolării şi pieirii. Posibilitatea evidentă a acestei cauzalităţi ne iese înainte în tragic ca o trăsătură fundamentală corelată cu caracterul general al vieţii.

4. *Ion Ianoşi, Tragicul ca ,,frumuseţe inversată"*

Să pornim de la premisa simplă: tragicul presupune pieirea unor valori umane. Iniţiativele nobile se prăbuşesc, posibilităţi (abstract) reale nu se pot (concret) realiza, idealurile se împlinesc prin imense jertfe sau - în ciuda acestora - nu se împlinesc, este înfrânt cel sortit victoriei, dreptatea e nedreptăţită, îşi pierde locul sub soare tocmai omul (pentru familie, pentru clasă, pentru naţiune, pentru umanitate) de neînlocuit!

Cu cât fuseseră mai viguroase calităţile şi prăbuşirea lor mai ineluctabilă, cu atât mai aprigă ne va fi durerea, cu atât mai puternică ne va fi revolta faţă de puterile nemiloase, vinovate de catastrofă. Vom fi cuprinşi de un protest vehement faţă de o întâmplare pe care va trebui în cele din urmă s-o recunoaştem neîntâmplătoare, faţă de inexplicabil prin numeroşi factori explicat. Te striveşte gândul că nenorocirea ar fi putut să nu se petreacă, deşi eşti conştient că trebuia să se fi produs: accidentul nu e accidental, hazardul exprimă legea! Această dialectică a întâmplării şi a necesităţii, mai voalată în existenţa cotidiană, artiştii o scot la lumină şi o fac până la capăt simţită.

Tragicul ilustrează sub multiple aspecte înlănţuirea contrariilor. Sensul lui se bizuie pe un nonsens: firesc ar fi ca valorile să supravieţuiască şi doar nonvalorile să dispară. Dar, se produce tocmai unirea ,,nefirească" a celor două componente antitetice. Măreţia e înjosită, nobleţea e întinată, energiile par irosite în zadar. Orice antinomie e însă ireversibilă şi dacă pozitivul ajunge negat, înseamnă că, la rândul ei, negarea îşi dezvăluie plenar virtuţile afirmatoare! Cu cât mai mare e tensiunea internă dintre valoare şi nimicirea ei, cu cât mai viguroasă opoziţia dintre polul pozitiv şi cel negativ, cu atât mai orbitoare apare ,,scânteia tragică", declanşată de această ciocnire şi cu atât

mai cutremuraţi vor fi martorii acestui înfricoşător şi înălţător spectacol. Durerea ne striveşte şi nepurifică totodată, întovărăşită fiind de certitudinea unui ideal. De aceea, în tragedie valoarea piere şi renaşte cu o forţă nouă. Pierderea trezeşte visul regăsirii, prăbuşirea naşte dorinţa reconstrucţiei.

Tragicul este indisolubil legat de frumos nu doar pentru că presupune prezenţa unei valori etice şi estetice, dar şi pentru că dispariţia acestora insuflă cu necesitate voinţa de a făuri alte frumuseţi, de a lărgi şi împlini sfera axiologicului. Nimic mai fals decât prejudecata cu privire la caracterul negativ şi negator al tragicului. În realitate, tragedia se numără printre cele mai viguroase forme de afirmare a omului. Afirmarea se produse, ce-i drept, prin intermediul unui dezastru, care ar fi trebuit evitat, dar care, odată produs reliefează cu vigoare imperativul de a apăra şi înmulţi pe viitor, pe cât posibil calităţile acum distruse. Tragicul este doar formal o manifestare indirectă a frumosului, în conţinut el exteriorizează esteticul nemijlocit şi puternic. Prezenţă voalată sau de subtext în arta comică, idealul este afirmat de tragedian, îndeobşte în planul nemijlocit al acţiunii, în chiar ,,textul" înfruntării.

Dialecticianul nu pierde din vedere, aşadar, cei doi poli ai situaţiei tragice, legaţi între ei şi opuşi unul celuilalt, ca într-o demonstraţie vie a principiului unităţii şi luptei contrariilor. O atare situaţie caracteristică a surprins şi definit Hegel prin ,,coliziunea tragică dintre postulatul istoricește necesar şi imposibilitatea înfăptuirii sale practice". Metafizicianul este, dimpotrivă, dispus să spargă unitatea laturilor contradictorii, să izoleze una dintre componente şi să o absolutizeze. Printr-o asemenea ,,îndreptare" a liniei sinuoase, el ajunge să substituie tragicului calităţi fie exclusiv afirmate, fie în toate privinţele reductibile la momentul negativ. În primul caz, tragicul se confundă cu sublimul sau eroicul, în al doilea - cu groaznicul, oribilul, înfricoşătorul.

Pregnanţa valorii aproprie într-adevăr tragicul de calităţile integral sau preponderent afirmative. Nici nu se poate altfel, devreme ce prin tragic percepem frumuseţea, măreţia, eroismul trăirilor şi acţiunilor umane. Mai exact spus: le percepem şi pe acestea - căci, în ciuda întretăierii lor, sferele amintite nu se suprapun. Personajul tragic este, de obicei, un personaj măreţ, a cărui măreţie o surprindem însă în faţa prăbuşirii. Eroismul său este unul ,,inversat", exercitat nu în victorii, ci în înfrângeri. Variantele nu sunt izolate, atitudinile seamănă între ele, nu însă până la capăt, şi nici întotdeauna fiindcă pe lângă personajele viguroase ale tragediilor, eroi în adevăratul înţeles al cuvântului, îi deplângem şi pe cei ,,umiliţi şi obidiţi", victime autentice, demne de o soartă mai bună, dar incapabile să înfrunte cu tenacitate şi cu demnitate, înfrângerile au cunoscut de-a lungul mileniilor variante diverse, ele s-au polarizat în tipologii spectaculoase şi umile, dar până şi cele mai obişnuite, prozaice, ,,mărunte" prăbuşiri, frustrate de aura măreţiei, le recunoaştem tragice atunci când ele beneficiază de o autentică acoperire valorică. Atrasă în chip firesc de înfruntările virile, concepţia noastră despre lume nu se dezice de nici o altă comportare, cu adevărat

omenească.

Tragicul nu poate fi redus la sublim, cu toate că, în majoritatea cazurilor, include şi o componentă sublimă importantă, cu toate că, într-o evaluare riguroasă, tragicul se dovedeşte a fi în mai dese rânduri măreţ, decât invers. Cu atât mai greu ar putea fi însă confundat tragicul cu groaznicul, cu pieirea, decăderea, descompunerea ca atare, neintegrate într-o viziune axiologică pozitivă. Groaznicul intră în aliajul situaţiilor tragice drept unul dintre elementele ei posibile, în nici un caz singurul şi cel hotărâtor, tot astfel cum nici situaţia comică nu e reductibilă la momentul ei ridicol, caraghios. Groaznicul în sine are o natură precumpănitor asociată, mecanică, fiziologică, biologică; esenţa tragicului este obligatoriu socială, umană, istorică. Substituirea planurilor răpeşte artei adâncile ei semnificaţii în raport cu destinul uman al omului, înlocuieşte efectul estetic printr-unul elementar de oripilare. Producţiile literare şi artistice de serie specializate în descrierea crimei, violenţei, a distrugerii ,,purificate" de sensuri majore, nu fac decât să ne şocheze, ne pun la încercare nervii, se adresează trăirilor inferioare, nu capacităţilor noastre umane distincte, nu ne înnobilează, nu au un efect etic transformator. Sângele, rănile, chinul, agonia, reproduse ca atare, sunt neîndestulătoare pentru a releva tragedia războiului; spre a fi resimţit în profunzime, momentul fiziologic însuşi se cuvine subordonat unei valorizări sociale. Nu sunt tragedii propriu-zise numeroase filme de groază, piese ,,tari" sau romane ,,negre", inclusiv cele realizate cu o indiscutabilă îndemânare profesională; nivelul lor estetic ,,înalt" presupune o transmutare a groaznicului din ţel în mijloc, într-un mijloc pus în slujba unui mult mai substanţial ţel. Atenţia exacerbată, acordată cazului morbid, patologic sau sexual-patologic nu dovedeşte un evoluat simţ tragic, ci, adesea, dimpotrivă, tocirea acestui simţ, înlocuirea gravelor dezbateri printr-un surogat al lor subţiat. În asemenea cazuri, durerea poate fi doar mimată sau cu desăvârşire ignorată. Desigur, boala poate fi şi ea un prilej, cadru sau declanşator al tragediei, dar numai când se autotranscende în chip substanţial. Prin urmare, tragicul presupune adesea destrămarea, dar destrămarea însăşi nu este suficientă pentru o tragedie. Distincţia aceasta ne ajută în diagnosticarea unei arte, care se pretinde tragică, cu toate că nu este decât bolnavă.

5. *Nicolai Hartmann, Sublimul înăuntrul tragicului şi aporiile sale*

Predominanţa straturilor interioare în obiectul estetic sublim s-a confirmat. Ea ar putea fi şi mai bine dovedită dacă

am ţine seama aici de *latura sublimă a tragicului;* căci, întotdeauna există o atare latură acolo unde este vorba de *un adevărat efect tragic*. O cercetare de felul acesta ar merge aici prea departe. În locul ei vom adăuga numai puţine lucruri din acest domeniu de probleme. *Tragicul* nici nu este, întocmai ca şi sublimul, *un fenomen pur estetic*, şi în cercetările teoretice la care a fost supus s-au introdus totdeauna multe consideraţii pur etice.

Printre puţinele chestiuni din domeniul tragicului care îşi au locul cu adevărat aici, se numără numai acelea care conţin anumite aporii ale sublimului. Sunt chestiuni ca acestea: cum poate exista un sublim al pasiunii? Cum poate fi răul moral, sublim? Cum poate fi sublim un pur destin uman? Cum pot fi vina şi slăbiciunea omenească sublime? Şi cum poate fi sublimă înfrângerea binelui? Cum poate avea chiar loc, în sublim, triumful absurdului?

Se vede că întrebările gravitează toate în jurul unuia şi aceluiaşi punct, şi acesta priveşte tocmai esenţa tragicului ca atare, aceea prin ceea ce el se deosebeşte de orice sublim de alt fel. Care este acest punct, nu poate da loc la nici o îndoială; el trebuie pus în frunte, în determinarea esenţei tragicului:

Tragicul în viaţă este prăbuşirea a ceva omeneşte de înaltă valoare. A resimţi plăcere în faţa unei atari prăbuşiri ar însemna perversitate morală. Tragicul estetic însă nu este prăbuşirea însăşi, ci apariţia acesteia. Apariţia prăbuşirii a ceva omeneşte de înaltă valoare poate avea foarte bine valoarea estetică şi poate produce plăcerea intuirii - inclusiv a înfiorării - fără să lezeze sentimentul etic. Plăcerea aceasta este atunci un adevărat sentiment valoric al sublimului.

De ce măreţia omenească este atât de deosebit resimţită şi convingătoare tocmai în prăbuşirea ei? Ar trebui să credem că tocmai acolo ea apare în limita şi în lipsa ei de constanţă. Lucrurile aşa şi stau, dar ciudat este că inima omului îi apreciază pozitiv limitaţia aceasta. Aici se găseşte la bază o lege psihologică:

Orice bun este resimţit ca plin de valoare, cel mai mult în clipa în care el ne este răpit sau retras: durerea pierderii îl face să se ridice la sensibilitatea valorică cea mai înaltă. Aceasta este forma în care negativul intervine în tragic; se poate de asemenea spune că: acesta este sensul afirmativ pe care îl ia non-valoarea prăbuşirii. Căci, nu de prăbuşire sunt legate valoarea şi plăcerea estetică a celui ce contemplă, ci de măreţia umană însăşi; în lumina plină a interesului nostru însă, a participării noastre şi a sentimentului intensificat al valorii, măreţia aceasta umană este pusă abia prin simpatia dureroasă pe care ne-o provoacă prăbuşirea ei.

Lucrul acesta poate fi numit *vraja estetică a tragicului*. Ea este un fel de *transfigurare a umanului*. Ea se aseamănă

cu învăluirea în aur a lumii vizibile, la apusul soarelui. Faţă de aceasta este relativ secundar că în alcătuirea unei drame, prăbuşirea care se precipită dă prilej elementului eroic din om să se înalţe la o atitudine cu adevărat superioară. Numai gravitatea ameninţării reale supune omul la cele mai înalte încercări; aceste încercări fac abia să apară ceea ce este ,,mare" în el. Şi de ,,*apariţie" tocmai atârnă valoarea estetică.*

Cu aceasta s-a rezolvat una din aporiile de mai sus: *nu prăbuşirea binelui, ca atare, este sublimă, ci binele însuşi este transfigurat, în căderea lui, în sublim.* Şi cu cât mai clar se oglindeşte prăbuşirea în suferinţa şi înfrângerea luptătorului, cu atât devine mai puternic acest *farmec al tragicului*. Căci cu atât mai mult spectatorul este constrâns la simpatie interioară. În această măsură, învăţătura lui Aristotel privitoare la teroare şi milă este deplin îndreptăţită. Numai că latura afirmativă devine prea subiectivă într-însa.

Într-un mod asemănător se rezolvă şi celelalte aporii. Cum poate fi simplul destin sublim? - Lucrurile stau la fel ca în cazul prăbuşirii. Nu orice destin este sublim, nici fiece nenorocire mare, ci cu desăvârşire numai destinul tragic - adică destinul a ceva omeneşte măreţ care îi dă acestuia transfiguraţia prăbuşirii. Cel mai bun exemplu pentru aceasta este sfârşitul tragic al unei iubiri mari: în ce măsură o înalţă destinul separării eroilor, se vede din faptul cât de uşor, şi în ce chip aproape necesar, distruge un *happy-end* toată măreţia. Se poate deci spune, fără îndoială: destinul ca atare nu este deloc sublim, tot atât de puţin ca prăbuşirea; sublimă este numai măreţia umană, ridicată în el la o potenţă superioară.

Aceleaşi lucruri se potrivesc pentru cealaltă formă a aporiei: cum îşi poate găsi loc triumful absurdului înăuntrul sublimului? El îşi găseşte locul lui acolo unde apariţia impresionantă a măreţiei omeneşti este condiţionată de înfrângerea ei. Înfrângerea aceasta apare ca un triumf al absurdului.

Cum poate exista un sublim al pasiunii? Şi cum poate exista un sublim al răului? Acestea sunt două întrebări foarte deosebite, căci pasiunea poate fi îndreptată şi spre bine, spre ţeluri înalte. Dar în ce priveşte răspunsul, ele sunt strâns legate. Există o soluţie falsă a acestei aporii: sublimul ar sta în biruirea pasiunii, şi există poeţi care au căutat soluţia conflictului tragic în biruinţa de sine a eroilor. Dar soluţia aceasta este pur ,,raţională" şi ne lasă reci. Ea ţine de o ,,intenţie morală". De aceea este, sub raport poetic, falsă.

Adevărata soluţie este una cu totul diferită. Negativul înăuntrul sublimului nu este atât de general cum credea Kant: există totuşi anumite genuri de sublim în care el este în adevăr conţinut, ca de pildă ,,înfricoşătorul" sau ,,ameninţătorul". Din aceste genuri face parte, cum s-a văzut deja, tragicul. Dar, negativul nu e necesar să se

găsească aici în ceva exterior, care se opune omului, el se poate afla şi în omul însuşi; şi poate chiar ţine de trăsăturile care constituie în el ceea ce e omeneşte mare.

Pentru sublim este, în adevăr la început indiferent ,,ce" creşte în om până la o mărime covârşitoare, cu condiţia să existe într-îndul o putere capabilă de adevărata măreţie. Pasiunea este în sine neutră; ea poate fi destructivă, dar poate fi şi constructivă; mărimea ei o face importantă: în Romeo şi în Othello, iubirea; în Macbeth, pasiunea domniei şi ambiţia. Spectatorul poate simpatiza în mare măsură cu aceste pasiuni, le poate retrăi încă în rătăcirea lor şi poate resimţi forţa lor ca ceva impunător.

În sublimul răului, aceasta merge şi mai departe. Noi îl respingem, ne speriem în faţa lui, dar resimţim încă măreţia în el: Richard al III-lea ne smulge cu sine, în sensul că admirăm curajul, energia ca atare, şi le găsim demne de o cauză ,,bună" (de una mai bună). De aceea, chiar răul notoriu creşte în căderea lui. - Dar este prin aceasta răul însuşi sublim? Aşa ceva nu se potriveşte.

Trebuie deci să răspundem: în adevăr, aceasta nu se potriveşte, sublim în om nu este răul, deşi prăbuşirea omului rău are în sine sublim tragic. *Sublimă este, dimpotrivă, măreţia umană în sine*, chiar când ea se îndreaptă spre rău, ba chiar când ea se decide principial pentru acesta. În cea mai înaltă sublimare, lucrul acesta este plăsmuit în figura tragică a lui Meristofel, care în cele din urmă este păcălit. Lucrului acesta îi corespund de altfel şi formele pasiunii pe care le ia răul: mânia, furia, setea de răzbunare, izbucnirile resentimentului acumulat în neputinţă. Măreţia în toate acestea seamănă cu o forţă a naturii.

Ultimul secret în tragicul răului rămâne libertatea. Nu există nici o libertate numai către bine, există doar libertate spre bine şi spre rău. De aceea, ea apare în voinţa răului - indiferent cum este motivată aceasta - tot atât de pură ca în voinţa binelui. Libertatea însă, înţeleasă ca libertate a voinţei însăşi, este atributul fundamental al omului, semnul puterii sale - şi, totodată condiţia de bază a moralului în genere într-însul, a putinţei de a fi bun sau rău.

Ca ultimă aporie, încă o întrebare: cum pot, vina şi slăbiciunea omenească să fie sublime? Întrebarea aceasta nu este aceeaşi cu cea anterioară, căci vina nu este răul în om, ci, în prima linie, un document al libertăţii. Este cunoscut cum s-a discutat, acum o sută de ani, asupra faptului dacă soarta cu adevărat tragică este cea pe care ţi-o datoreşti ţie însuţi, sau cea care irumpe de afară; nu au lipsit voci care s-au decis pentru alternativa din urmă, referindu-se la tragedia antică a destinului.

Se socotea că nu am putea resimţi într-adevăr decât cu ce este nevinovat. Foarte greşit: omul nevinovat, în conflict, abia dacă este uman. Căci, mai întâi, el acţionează în viaţă, într-o situaţie care nu îi lasă timp, aşadar din pasiune; şi, al doilea, situaţiile vieţii adevărate nu sunt astfel încât omul să poată ieşi din ele vără vină; cel puţin cele mai mari nu sunt astfel. Totdeauna, dimpotrivă, valoarea se opune valorii, şi voinţa trebuie să decidă pe care vrea să o lezeze, cu care vrea să fie dreaptă.

Acesta este temeiul pentru care, chiar în vina ca atare, există ceva tragic. Într-o vină mai mare însă, care este hotărâtoare şi împovărătoare pentru viaţă, tragicul acesta se ridică la sublim, întrucât măsura vinei poate trece peste ceea ce poate suporta omul şi îl poate paraliza interior. Atunci, vina se manifestă ca destin - ca destin interior, pregătit de subiectul însuşi.

6. *Gabriel Liiceanu, Determinarea tragicului în limitele geografiei fiinţei*

§ 1

Registrele fiinţei se determină în raport cu conceptul de limită: animalitatea reprezintă limita care nu se cunoaşte pe sine; supra-umanul este conştiinţa de sine a limitei.

§ 2

Cu tragicul ne aşezăm într-o zonă a fiinţei populată de existenţe finite şi conştiente. Situaţia tragică nu este compatibilă decât cu fiinţe conştiente finite confruntate cu limita.

§ 3

Dacă tragicul se înscrie în zona dialogului între conştiinţă şi limită, înseamnă că terminarea lui nu se poate face decât prin determinarea calităţii limitei. O fenomenologie a limitei poate fi întreprinsă pornind de la o ierarhie a gazdelor de posibilitate în depăşirea limitei devine la limită, o limită principal nedepăşibilă.

§ 4

Singura limită de nedepăşit este finitudinea însăşi. Tragicul trebuie căutat în întâlnirea unei fiinţe conştiente cu propria sa finitudine percepută ca limită.

§ 5

Aşadar limita dă tragicului un conţinut specific. Ceea ce distinge tragicul este faptul că el se desfăşoară întotdeauna la hotar.

§ 6

Conţinutul specific al tragicului se referă la faptul că tragicul nu este orice rău,, ci răul asumat prin înfruntarea conştientă a limitei. Dar ca atare el poate să genereze tensiunea proprie actului creator în sens larg. Există astfel o deschidere către bine închisă în tensiunea aceasta, un orizont al binelui în stăruinţă; o nouă stare. Creezi o nouă stare prin simpla stăruinţă.

§ 7

Sublimul este convertirea suferinţei, care, sun tensiunea întâlnirii cu limita, se răstoarnă în opusul ei. El îl aduce pe om la hotarul fiinţei umane, deci la limita de unde, în geografia fiinţei, începe tărâmul libertăţii absolute.

§ 8

Tragicul nu apare deci fără tentarea limitei absolute. Conştiinţa care rămâne în limitele corporalităţii (finitudinii) şi libertatea care se păstrează în cele ale necesităţii exclud apariţia tragicului. Tragicul nu există în condiţiile în care elanurile conştiinţei sunt măsurate după finitudinea fiinţei.

§ 9

Dintre elanurile individuale care se frâng de limita condiţiei fiinţei finite nu sunt tragice decât cele care pot întruni un consens al umanului (sunt deci universal reprezentative). Aşa fiind, tragici sunt doar cei excelenţi, pentru numai ei ajung până la limita proprie tragicului, numai ei sunt exemplări pentru năzuinţa şi căderea noastră comună. Nebunia este proiectul care tentează limita în forma nesemnificativă a extravaganţei.

§ 10

Factorul care suportă efectele acţiunii pe care a declanşat-o ca formă de tentare a limitei, poate fi numit pacient tragic. El nu este pacient decât în măsura în care suportă efectele propriei sale acţiuni. Pacientul tragic este

elementul principal al scenariului tragic (eroul) pentru că este iniţiatorul coliziunii cu limita.

§ 11

Agentul tragic este personificarea limitei provocate şi înfruntate de pacientul tragic. El este factorul care-l aduce pe pacient la limita tragică şi-l transformă pe acesta în agent absolut al depăşirii.

§ 12

Conflictul dintre conştiinţă, ca pacient tragic şi limita personificată, ca agent tragic este unul din care nimeni nu iese înfrânt şi toată lumea pierde. Ambiguitatea victoriei şi a înfrângerii rezidă în situaţia că limita este implacabilă în timp ce conştiinţa este ireductibilă.

Victoria limitei personificate constă în imuabilitatea ei. Victoria conştiinţei pătimitoare constă în actul perseverării ei în proiect.

§ 13

Moartea reprezintă dreptul la tragic al fiecărui individ, în măsura în care reiterează cu fiecare caz în parte întâlnirea dintre

proiectul conştiinţei infinite cu limita experimentată ca însăşi realitate a naturii finite. În termenii geografiei fiinţei, tragicul existenţial poate fi definit ca apetenţă a divinităţii în condiţiile corporalităţii (finitudinii).

§ 14

Dacă ,,dreptul la tragic al fiecărui individ este moartea" (13), el este însă unul care trebuie câştigat pentru fiecare individ în parte, fie prin fapta care are rezonanţă socială şi relativizează o limită a istoriei, fie prin aceea care are o rezonanţă culturală şi forţează o limită a naturii (opera).

§ 15

Relativizarea oricărei limite atinse se realizează prin integrarea acestei limite în scenariul tragic-existenţial al eroului istoriei. În limitele peratologiei, propoziţia ,,victimele tragice se nasc la graniţa unei epoci", vrea să spună

că eroul tragic al istoriei tentează o limită care este absolută în raport cu conştiinţa sa şi relativă în raport cu omenirea. Tragicul existenţial al eroului istoriei este astfel preţul plătit pentru realizarea tragicului omenirii (pentru înfăptuirea istoriei). Eroul istoriei înfruntă deci ca absolută o limită care, prin fapta sa, devine un element în mulţimea limitelor relative.

§ 16

Istoria reprezintă dreptul la tragic al omenirii în ansamblul ei, în măsura în care fiecare generaţie tentează o limită care nu reprezintă decât un element în seria infinită a limitelor provizorii. Istoria este deci tragicul ne-definirii.

§ 17

Istoria este la rându-i un dialog între conştiinţă şi limită în măsura în care omenirea (subiectul istoriei), definită ca mulţime a tuturor conştiinţelor individuale reprezintă la rându-i o conştiinţă.

§ 18

Relaţia dintre conştiinţă şi limită nu este simetrică în cazul individului şi în cel al omenirii, pentru că:

a) Conştiinţa individuală nu este de ordinul conştiinţei omenirii. Din punct de vedere al tragicului, deosebirea dintre conştiinţa individuală şi omenire este deosebirea dintre subiectul morţii şi subiectul istoriei. În primul caz este vorba de tragicul unui subiect care vrea să depăşesc limita finitudinii (a definirii); în cel de-al doilea caz este vorba de tragicul unui subiect care vrea să se de-finească, deci să depăşească limita ne-definirii;

b) Limita la care se raportează conştiinţa individuală nu este echivalentă cu limita la care se raportează omenirea. În timp ce conştiinţa individuală este tragică în măsura în care îşi propune să nu aibă limită în condiţiile finitudinii, omenirea este tragică în măsura în care îşi propune să atingă o limită în condiţiile unui parcurs infinit de limite provizorii.

§ 19

Singurul element comun dintre cele două structuri tragice este negativitatea parcursului: cel ce nu vrea să atingă o limită o atinge, cel ce vrea să atingă o limită nu o atinge. Tragicul morţii nu constă în realizarea ei, ci în dorinţa de

a o transfigura; tragismul istoriei nu constă în evitarea limitei, ci în dorinţa de a o realiza (de a o atinge).

§ 20

Actul creator şi fapta istorică sunt cele două modalităţi de angajare a dialogului conştiinţei cu limita în interiorul scenariului tragic. Eroul creaţiei îi opune limitei existenţiale conştiinţa sa sub forma operei; eroul istoriei sub forma faptei.

§ 21

Opera este produsul pur al dialogului solitar dintre ştiinţă şi limită. Ea reprezintă tentarea limitei existenţiale în cadrul unui scenariu tragic de tip existenţial. Fapta este produsul dialogului dinte conştiinţă şi limită purtat pe scena lumii. Ea reprezintă transfigurarea limitei existenţiale în cadrul unui scenariu tragic de tip istoric.

§ 22

Pesimismul este starea fiinţei conştiente finite care converteşte iminenţa întâlnirii cu limita insurmontabilă sau relativizarea permanentă a oricărei limite propuse şi atinse într-un fapt negativ. Pesimismul reprezintă incapacitatea conştiinţei de a sesiza dialectica răului în sfera tragicului.

§ 23

Există două modalităţi majore de anulare a tragicului descris în limitele peratologiei: a) relativizarea limitei absolute, care trimite la anularea tragicului existenţial prin postularea unui paradis extramundan; b) absolutizarea limitei relative, care trimite la anularea tragicului istoriei prin ,,îngheţarea" istoriei şi postularea unui paradis terestru.

§ 24

Orice tentativă de anulare a tragicului reprezintă o formă a desolidarizării fiinţei conştiente finite de propriul ei statut ontologic, respectiv un refuz al omului de a-şi trăi viaţa, şi al omenirii, istoria.

§ 25

Tragicul deci s-ar putea defini: dacă-ţi depăşeşti limitele, eşti ,,pedepsit"; dacă nu ţi le depăşeşti, nu eşti om.

Surse:

1. Evanghelos Moutsopoulos, *Categoriile estetice. Introducere la o axiologie a obiectului estetic*, Editura Univers, pp. 64-69.

2. Tudor Vianu, *Opere*, vol. 4, pp. 21-23; 39-41.

3. Johannes Volkelt, *Estetica tragicului*, Editura Univers, Bucureşti, pp. 160-166.

4. Ion Ianoşi, *Manual de estetică*, E.D.P. bucureşti, pp. 181-184.

5. Nicolai Hartmann, *Estetica,* Editura Univers, pp. 422-427.

6. Gabriel Liiceanu, *Tragicul - O fenomenologie a limitei şi depăşirii*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1993, pp. 47-54.

VII. COMICUL

În cele mai multe şi mai importante sistematizări şi teoretizări filosofice din spaţiul european şi nord-american de cultură, *comicul* este recunoscut drept o *categorie* estetică. O întreagă tradiţie a pregătit şi, până la urmă, a reuşit să impună acest statut. Această recunoaştere nu intră neapărat în contradicţie cu admiterea unui adevăr la fel de important, anume că,*fenomenul* comic este mult mai amplu în semnificaţii şi mult mai adânc în explicaţii decât ceea ce numim, în mod curent, *apariţie* şi *aparenţă comică*. Altfel spus, ca fenomen antropologic real, comicul are, pe de o parte, atât cauze biologice (inclusiv neurofiziologice), cât şi cauze psihologice sau sociologice. Pe de altă parte însă, fenomenului comic îi sunt ataşate dimensiuni lingvistice, comunicaţionale, de cunoaştere sau chiar metafizice. În fapt, nu există un fenomen comic brut, nedependent de aprecierea umană, deci, de valori omeneşti. Înseamnă că fenomenul, în toată amplitudinea şi adâncimea sa, poate fi înţeles numai ca fenomen *axiologic* aflat în raport de contiguitate cu, de exemplu, valorile *vitale* (afirmarea vieţii sau, din contră, a declinului şi a morţii), cu cele *morale* (binele şi răul, mila sau ura, iubirea sau inocenţa, cinstea sau răutatea) sau cu cele ale *sacrului* (dar şi

cu cele ale desacralizării şi trecerii în derizoriu, rizibil şi profan) ş.a.

Un punct central în definirea comicului ca fenomen antropologic şi estetic, totodată, îl deţine *râsul*. În acest înţeles general, comicul exprimă ambivalenţa condiţiei umane. Astfel, se constată cu uşurinţă că, pe de o parte, comicul implică *solidaritate* (,,se râde cu"), dar şi, pe de altă parte, *excluziune* (,,se râde de"). În orice caz, există un *etos al râsului*. (Nicolai Hartmann) şi, în acest sens, se vorbeşte în mod curent de ,,râsul plin de inimă" înţelegător, blând şi generos, dar şi de râsul *nemilos*, exprimând ură, dispreţ, invidie, resentiment. Există, astfel, un *râs de acceptare* care celebrează unitatea unui grup şi care face posibilă refacerea unităţii acestuia prin admiterea de noi membri, după cum există râsul *de excludere* care reface şi el unitatea unui grup, dar prin excluderea, prin sancţiunea unora dintre membrii săi, uneori numai printr-un simplu surâs dispreţuitor, sau printr-o tăcere ,,plină de înţeles". Oricum, în ceea ce priveşte definirea comicului ca fenomen, râsul şi etosul asociat acestuia ridică câteva probleme. Astfel, în primul rând, există o multiplicitate a formelor râsului şi, simultan, o dificultate de-a stabili distincţii între, de pildă: a) râsetele de bucurie, de plăcere, de excitaţie generală; b) râsetele suscitate de amuzament (,,reacţie de umor"); c) râsetele provocate printr-o invenţie poznaşă şi relevând precis comicul (,,creaţie de umor"). Înseamnă că nu orice râs este semnalizator al comicului, pentru că sunt şi expresii şi modalităţi de realizare ale comicului care nu implică în mod obligatoriu prezenţa râsului, în componenta sa fiziologică şi/sau psihologică. În acest sens, merită amintită propunerea făcută de Jean-Marc Defays în cartea sa *Comicul* (ed. franceză 1996, varianta românească, 2000, Institutul European Iaşi) care consideră că între *râs* (euforic sau non-euforic) şi *comic* (ca fenomen estetic în care există intenţionalitate şi percepţie conştientă) este util să se stabilească un nivel intermediar, *rizibilul*, definit ca fiind ,,totalitatea stimulilor intelectuali care pot provoca râsul, dacă există condiţii favorabile. La rândul lui, rizibilul este *involuntar* (,,comicul de situaţie") şi *voluntar* (,,comicul propriu-zis"). În aceeaşi ordine de idei, nu putem să nu observăm că Jean Fourastié, în *Le Rire* (1983), susţine că *rizibilul*va fi, împreună cu *doleanţa*, *raţionamentul* şi *constatarea*, ,,unul dintre cele patru moduri fundamentale ale gândirii".

În al doilea rând, comicul presupune de foarte multe ori un etos special al râsului, dar el însuşi nu depinde numai de valori morale prezente în sancţionarea prin râs sau rizibil. În acest sens, Nicolai Hartmann aduce următoarele argumente: a) în fenomenul comic este vorba *şi* de o valoare estetică, în genere de o gustare a frumosului, în fond, de un fenomen estetic; b) comicul se realizează numai în măsura în care el *pare* şi *apare* pentru un subiect, apt, capabil să-l recepteze ca atare, printr-o suspendare a legăturilor obişnuite; c) ,,momentul etic" reprezentat prin ,,etosul special al râsului", este un fundament pentru valoarea estetică a comicului, în sensul în care, în genere,

valorile etice sunt fundament pentru valori estetice; însă, valoarea estetică a comicului depinde, nu de *substanţa, de esenţă*, *morală* a valorilor, de pildă, de milă, sau ură, sau bunăvoinţă sau dispreţ, ci de modul în care acestea *apar* şi *par* sau sunt*raporturi de apariţii* în şi pentru conştiinţa care valorizează; d) *comicul* şi *umorul* sunt fenomene strâns legate între ele, dar ,,acestea nu stau nici măcar formal în paralelă unul în altul", arată Hartmann; în timp ce comicul ţine de *obiect*, este calitatea acestuia, umorul, în schimb, ţine de cel care contemplă sau de cel care creează (de poet, de actor); comicul şi umorul ar fi tot atât de deosebite, precum muzica de muzicalitate sau legitatea numerelor de simplul meşteşug al calculului. Din asemenea premise rezultă că, nu este acceptabil să se considere că umorul ar fi ,,alături de comic" (mai precis, ,,ca un al doilea fenomen de acelaşi gen") şi nici că umorul ar fi subordonat comicului, ,,ca o specie" a acestuia. În fapt, comicul şi umorul, nu sunt paralele,ci sunt ,,eşalonate" unul în spatele celuilalt, în sensul că, orice umor este deja raportat la un comic prezent şi că nu se poate ivi fără el. Pe de altă parte, ne avertizează Hartmann, orice comic ,,provoacă" umorul şi îl cere oarecum, ca o reacţie *adecvată* a subiectului. Oricum, comicul, în sens strict estetic, nu se realizează fără umorul subiectului; comicul are nevoie, ca orice obiect, de altfel estetic, de contribuţia reciprocă a subiectului. De unde, concluzia parţială a acestei demonstraţii: *fără comic al obiectului nu există umor în sesizare* (sau chiar în reprezentare), *dar, şi fără umor în sesizare nu există comic al obiectului*. Hartmann aduce însă, o deloc neglijabilă corectură, părţii a doua a acestei formule. Astfel, umorul nu este singura formă de valorificare a comicului şi el găseşte cel puţin patru asemenea feluri diferite: *simplul amuzament* în faţa comicului; *gluma* - folosirea comicului ca poantă; *ironia* şi *sarcasmul*.

Pentru o introducere însă la tema comicului, evident, şi prin intermediul textelor alese (din Nicolai Hartmann, Mihail Ralea şi Jean-Marc Defays) este necesar să întreprindem o scurtă incursiune asupra *esenţei* comicului. Ne oprim doar la câteva ,,momente". Există o unanimitate de opinie în a-l considera pe Aristotel ca fiind cel ce-a sesizat ceva, într-adevăr esenţial, pentru fenomenul comic în genere, pentru dimensiunea estetică a comicului, în chip particular. Astfel, pentru Stagirit, comicul constă într-un defect sau o urâţenie, cu precizarea că aceste insuficienţe şi aceste sluţenii - care contrariază idealul ordinii şi armoniei - trebuie să fie ,,fără durere" şi ,,fără părere de rău". Comicul este, în fond, reprezentarea a ceea ce este *mai slab*în om; el încetează acolo unde începe suferinţa serioasă şi durerea amară. El mai aminteşte o condiţie, şi ea, esenţială comicului: *slăbiciunea*, de care este vorba în acest caz, *nu duce la pieire*. În acest fel, apare şi o importantă deosebire între comic şi tragic. Oricum, s-a observat că, în definirea antică a comicului lipseşte ceva destul de semnificativ, şi anume, reversul subiectiv al comicului, adică rolul subiectului care resimte comicul şi comicitatea situaţiilor. De asemenea, odată cu Renaşterea şi cu noul accent pus pe subiectivitate, apare, tot mai pregnant, gândul că în comic se află ,,ascuns ceva", că el,

comicul, ,,ne înşeală" oarecum, pentru ca apoi, să se dezvăluie înşelăciunea, tocmai acolo unde ne aşteptam cel mai puţin. Tot în epoca modernă, se adaugă o altă caracteristică considerată esenţială a comicului: ,,ivirea e ceva neaşteptat", ivire legată însă de un sentiment al propriei noastre superiorităţi. În ceea ce priveşte o definiţie numită, adeseori paradigmatică, dată comicului este de amintit celebra formulă kantiană: ,,Râsul este un afect izvorât din brusca prefacere a unei aşteptări încordate [nu în opusul ei cum este aşteptarea comună] ci în *nimic*". Tot Kant observă că, în tot ceea ce urmează să trezească un râs viu, zguduitor, trebuie să se afle ceva *absurd* (în care intelectul nu poate găsi în sine plăcere). Oricum, absurdul, nu vizează doar domeniul moral, iar nenumărate situaţii comice arată că există comic şi fără slăbiciune morală, mai ales atunci când intervine *neprevăzutul*.

Freud în *Cuvântul de spirit şi comicul* (1905) va evidenţia atât componenta psihologică a comicului şi a unei forme de valorificare a acestuia, *cuvântul de spirit* (Witz), cât şi dimensiunea estetică propriu-zisă a celor două. Ipoteza lansată de Freud sună astfel: tehnicile cuvântului de spirit coincid cu tehnicile elaborării visului. Visul este: a) asocial; b) reprezintă o dorinţă refulată; c) funcţia lui principală este plăcerea. Cuvântul de spirit este: a) social; b) el este un joc comprehensibil; c) realizează obţinerea unei plăceri prin activitatea dezinteresată a aparatului psihic. După Freud, *condensării* din vis îi corespunde *conciziunea* din cuvântul de spirit, iar *deplasările* semnificaţiilor sunt fenomene şi tehnici comune atât visului, cât şi cuvântului de spirit. De asemenea, tot tehnici comune celor două entităţi sunt şi *reprezentarea prin contrariu* şi *non-sensul*, absurdul.

Cum visul este teritoriul privilegiat de manifestare al inconştientului, şi cum, cuvântul de spirit se află şi el într-un raport inerent cu inconştientul, formarea cuvântului de spirit parcurge următoarele etape: 1. o idee preconştientă este încredinţată pentru un moment unui ,,tratament" inconştient; 2. rezultatul acestui ,,tratament" este recuperat de percepţia conştientă. Trei idei sunt importante în acest context. Prima: în cuvântul de spirit *plăcerea* provine din economisirea unui consum inhibitoriu. A doua: *plăcerea comică* rezultă din economisirea consumului de reprezentare. În fine: *plăcerea* produsă de *umor* rezultă din economisirea consumului afectiv. După cum se vede, la Freud, tehnicile cuvântului de spirit (condensarea, repetiţia, dublul sens, calamburul, deplasarea, unificarea, greşeala de raţionament) sunt aceleaşi, dar plăcerea pe care unele sau altele o procură este diferită, în funcţie de dispoziţiile lor, altfel spus, de intenţiile pe care le arată. Oricum, el recunoaşte două: tendinţa *obscenă* (sau ,,vorba care dezbracă") şi tendinţa *ostilă* (sau ,,vorba care atacă ori care apără"). În cele două cazuri, umorul adună mijloace pentru a scăpa de ceva supărător, iar râsul pe care îl declanşează provine, cum am văzut deja, din economia de energie consacrată unei inhibiţii". În fine, Freud descrie, de asemenea, un cuvânt de *spirit inofensiv*, fantezist, care provoacă râsul, fără ca acesta să încalce tabu-urile, dar care ne eliberează totodată de

constrângerile gândirii raţionale.

În concluzie, putem fi de acord, de exemplu, cu Jean Cohen că ,,dintre toate categoriile estetice, singur comicul are privilegiul de a induce o *reacţie psihologică specifică,* care se poate recunoaşte uşor", dar aceasta nu înseamnă deloc că, în plan categorial el poate fi definit în termeni absoluţi, şi ,,fără nici un rest". Recunoaşterea psihologică nu ţine loc de definiţie în orizont estetic a comicului. Mai degrabă,, aidoma frumosului, adevărului, binelui şi asemeni sacrului, cu care el este într-un intim raport, comicul nu poate fi definit ,,în termeni rezolutivi şi de soluţionare" (Jean-Marc Defays) ci, în termeni de aproximări succesive, de interpretări relative şi provizorii. În fond, după cum observă Jean-Marc Defays *comicul se sprijină pe mijloace* şi acest fapt este uşor de constatat dacă ne gândim că este suficient foarte puţin pentru a-l vedea apărând, dar tot la fel de puţin pentru a şi dispărea. Astfel, o formă a comicului, *grotescul*, este, în fapt, o mijlocire între Frumos şi Urât; de asemenea, *umorul*, inclusiv umorul negru nu este, în ultimă instanţă decât un mijlocitor între Bine şi Rău; în fine, *ironia*, este ea însăşi posibilă, ca mijlocire între Adevăr şi Fals. Formula aceasta, *comicul se sprijină pe mijlocire*, evidenţiază totodată, foarte pregnant şi faptul că formele comicului sunt multiple, dinamice şi încărcate mereu de relativ şi relativizări. El erodează şi desfiinţează ceea ce îndeobşte este considerat absolut, canonic, regulă fixă. Comicul are nevoie, aproape întotdeauna pentru a fiinţa de disimulare, ambuguitate sau duplicitate, şi, chiar dacă, de pildă, Bergson reduce numărul procedeelor comune tuturor formelor comicului la trei ,,principii canonice (repetiţia, inversiunea, interferenţa seriilor) aproape toată lumea acceptă, până la urmă, că, el nu este, dacă-l evaluăm ca tip de discurs (după cum spune Jean-Marc Defays) ,,*un «gen» ci reversul tuturor celorlalte*". În acest sens se poate spune că, prin însăşi natura-i internă, specifică, care-l diferenţiază net de alte categorii, comicul oscilează fără încetare între abatere de la regulă şi reglementare, oscilează imprevizibil între recunoaşterea şi discreditare, oscilează aleatoriu între excludere şi integrare. În fond, comicul este ,,mai obiectivă" decât alte categorii şi calităţi estetice pentru că el este o categorie, ca mijlocitor", în postura de-a schimba orice, de-a demonetiza orice, de-a vedea în frumos şi urâtul, în sublim şi ridicolul (prin cădere), în graţios şi penibilul, în măreţie şi josnicii ş.a.m.d.

O poziţie extrem de nuanţată în privinţa topos-ului comicului în sistemul categoriilor estetice, formulează Evanghelos Moutsopoulos, în cartea sa, *Categoriile estetice* (1970). Esteticianul grec plasează comicul în cuprinsul categoriilor estetice *determinative*. În cadrul acestor categorii contează *conţinutul* determinat al obiectului estetic iar ,,ceea ce le caracterizează mai mult decât altceva" este proiectarea, printre ele, de *valori omeneşti* în forme estetice. Mai mult, după Moutsopoulos, se poate afirma că, prin intermediul categoriilor *determinative* (precedate, în analiză, de cele *tradiţionale* şi urmate de cele *finale*), conţinutul obiectului estetic se umanizează, în sensul

că, ,,*oglindeşte lupta vieţii umane*". Sunt distinse trei grupe principale în sfera categoriilor determinative: a) *peidologice*; b) *tipologice* şi c) *tendenţiale*. Comicul este considerat, în acest caz, o categorie *eidologică, dinamică,* alături de *epic, dramatic* şi *tragic* (poeticul, liricul şi idilicul sunt şi ele categorii eidologice, dar *statice*, nu dinamice). După Moutsopoulos categoria eidologică a comicului poate fi evaluată prin raportare la categoria *rizibilului*, ca şi la alte câteva valori categoriale: *caricaturalul, ironicul, diformul, satiricul, umoristicul, spiritualul*. De asemenea, toate aceste categorii au drept caracteristică comună *preschimbarea formelor canonice ale frumosului* prin tehnici şi convenţii specifice. Toate aceste categorii au trăsătură pregnantă şi obligatorie *antropocentrismul* adică, cerinţa raportării situaţiilor la om şi la ţinuta sa morală. Faptul este evident şi-n cazul categoriei *grotescului* - categorie aflată în contrapondere cu sublimul (în estetica romanticilor) sau amestecat cu tragicul (în tragicomedia şi farsa tragică contemporană) - şi ea o formă a comicului, şi ea o preschimbare, prin urât, a formei canonice a frumosului.

În fine, dacă Nicolai Hartmann consideră că relaţiile dintre comic şi frumos sunt clare (între plăcerea comică şi plăcerea resimţită în faţa frumosului înrudirea fiind mai mult decât strânsă), Jean-Marc Defays adoptă o poziţie opusă, el afirmând explicit: raporturile între frumuseţe şi comic nu sunt clare. Dacă unii caută comicul printre categoriile estetice asemănătoare poeticului, graţiosului, elegiacului, spiritualului, satiricului etc., alţii susţin următoarele: comicul este o valoare străină esteticii, el opunându-se poeticii. Efectiv, se va spune, în mod voit, despre o operă comică, faptul că ea este mai curând *reuşită* decât frumoasă, ca şi cum această proprietate dominantă ar neutraliza calităţile estetice.

Se poate, atunci, concluziona: caracterul de ,,reuşit", de ,,izbutit", urmat însă, îndeaproape, de calificarea ,,estetic", se aplică, până la urmă, *şi* pentru ceea ce este considerat frumos, sublim, tragic, graţios etc., ca şi, se înţelege, pentru opera sau creaţia *comică*. Înseamnă că importante sunt *condiţiile specifice* pentru realizarea fiecărei valori estetice în parte, fie, aceasta calificată drept frumoasă, sublimă, tragică, comică, graţioasă ş.a.m.d.

1. *Nicolai Hartmann, Simţul pentru comic şi formele lui*

Comicul ca temă a esteticii are o sferă simţitor mai îngustă decât sublimul de pildă şi decât graţiosul: el este cu adevărat dominant numai într-o singură artă, în creaţia poetică. Fără îndoială, îl cunosc şi arta desenului şi pictura - să ne gândim la caricatură -, dar un rol mai mare nu joacă acolo. Muzicii şi arhitecturii, el îi este cu totul străin în esenţă; numai în muzica programatică, el se furişează uneori - prin mijlocirea cuvântului, al cărui acompaniament este muzica. Pe de altă parte, şi viaţa - fără orice artă - este plină de comic. Numai că: l-am vedea noi acolo fără

ochiul poetului?

În anumite limite, da. Facem - în măsura în care avem ochi pentru el - mult haz în viaţă de comicul involuntar din conduita omului. Orice stângăcie, orice alunecare, orice mişcare nepotrivită ne poate provoca râsul. Râsul poate fi şi cu totul fără inimă, căci cel păgubos trebuie să se aştepte să fie luat în râs.

Ce este ,,luarea în râs"? Ea nu este mai întâi nimic altceva decât bucuria faţă de comicul involuntar din viaţă. Dincolo de aceasta, ea poate deveni foarte neplăcută, când scoate în lumină şi amplifică intenţionat slăbiciuni, pentru a le da pradă, astfel asezonate, râsul celorlalţi. Luarea în râs nu este dreaptă.

Dar este amuzamentul, cu care răsplătim comicul în viaţă, drept? Nu este adesea şi el foarte lipsit de inimă, lipsit de suflet? Iată pe spectator în faţa nenorocirii semenului său - desigur nu mare, totuşi supărătoare, - privind-o şi amuzându-se. Chiar când amuzamentul nu este răutăcios, el respinge, nimiceşte. Oricine ştie că râsul poate ,,ucide". Există oameni care trăiesc interior în întregime din amuzamentul pe contul altora. Orice mică gafă este umflată, folosită drept glumă, şi cel atins este astfel coborât.

Te întrebi în faţa acestei situaţii: este vorba în comic cu adevărat de o valoare estetică, în genere de o gustare a frumosului, de un fenomen estetic?

La aceasta trebuie să răspundem: da! Căci nu este vorba aici de valoarea sau non-valoarea morală a unei atitudini estetice, ci doar de caracterul ei estetic. Acesta poate fi îndreptăţit, poate avea valoare cu totul estetică, chiar când atitudinea are o latură îndoielnică din punct de vedere moral.

Nu este necesar ca ea să aibă o atare latură. Amuzamentul pe care comicul îl provoacă poate fi cu totul nevinovat. Să luăm fenomenul pe latura lui uşoară: amuzamentul faţă de comic în viaţă nu e nevoie să încline numai decât spre bucuria de răul altuia - şi poate că aceasta nu se întâmplă decât la omul lipsit de maturitate morală; de cel matur se găseşte mai aproape o altă nuanţă a atitudinii: el priveşte şi râde o clipă, sau zâmbeşte uşor şi plin de înţelepciune, şi apoi uită. Căci aceste mici calamităţi sunt atât de cunoscute.

Aceasta e drept, nu este o dovadă că plăcerea în faţa comicului este o plăcere estetică, - este însă o dovadă că ea poate fi aceasta; adică o dovadă că apropierea de atitudinea lipsită de inimă şi de suflet nu o împiedică de a fi plăcere de ordin estetic. Ca atitudine estetică, plăcerea lipsită de inimă faţă de comic se poate deosebi de cea plină de inimă şi înţelegere; plăcere estetică faţă de comic ca atare este totuşi una ca şi cealaltă. Deosebirea atitudinilor

este în prima linie de ordin moral: una înclină spre frivolitate şi aroganţă, cealaltă prezintă o trăsătură de înţelepciune.

Caracterul cu adevărat estetic al plăcerii se găseşte în ambele cazuri în faptul că ea este pur obiectivă şi fără interes practic. Ea nu priveşte niciodată persoana lovită, ci fenomenul, întâmplarea ca atare. Mila şi bucuria de răul altuia, care o pot însoţi, nu aparţin fenomenului estetic, ci atitudinii etice.

Că aceasta din urmă, în genere, este la rândul ei provocată, aceasta stă în esenţa lucrului. Căci ce ne provoacă râsul este totdeauna ceva din domeniul slăbiciunii omeneşti, al micimii, al meschinului, al aroganţei sau prostiei (neroziei); ajunge deja pentru aceasta niţică lipsă de logică, mai ales când ea se dă drept înţelepciune importantă. Pe scurt, orice fel de absurditate intră aici în considerare, întruchiparea, înfumurarea, fanfaronada înainte de toate; mai nevinovată este simpla stângăcie şi ceea ce ţine mai mult de exterior şi de accident.

Dacă privim aceste slăbiciuni omeneşti, găsim că este vorba în chip esenţial de slăbiciuni morale, şi că ele merită desigur drept răspuns o atitudine morală negativă. Când deci, în viaţă, este pus la locul lui un înfumurat, demascat un fals înţelept, sau un fals sfânt, amuzamentul spectatorului nu este cu totul lipsit de inimă, cum s-ar părea, şi râsul este îndreptăţit.

Cu toate aceste lucruri au de-a face şi tragicul şi emoţionantul. Căci înfumurarea, întruchiparea, meschinăria, lipsa de logică pot avea în viaţă urmări foarte serioase. Şi acestea, după sfera care e atinsă, ne mişcă sau ne zguduie - esenţial este doar că aici aceleaşi lucruri sunt luate din cu totul alte laturi; aceste laturi se găsesc în legăturile mai largi ale vieţii - acolo unde omul nu mai este stăpân pe urmările faptelor sale. Prin aceasta abia dobândesc ele ponderea seriozităţii şi a gravului. Comicul şi plăcerea faţă de el se ţin dincoace de atare legături cu perspective atât de vaste. DE aceea, ele pot lua aceleaşi fenomene pe partea lor uşoară: *ad litteram,* fără ponderile mari morale care atârnă deseori de ele.

Este omul deja aici, în viaţă, artist - fără a mai fi şi în vreun alt fel? Felul umoristic de a vedea este în adevăr şi el un dar specific, pe care nu îl are oricine, un dar cu care poate că trebuie să te naşti, întocmai cum te naşti cu adevărata dispoziţie artistică. Totuşi, un răspuns afirmativ ar trebui primit cu precauţie: printre oamenii maturi, cu oarecare experienţă în viaţă, există prea mulţi care dispun de acest dar - în grad însă atât de deosebit, încât talentele mai mici noi nici nu le observăm.

Încă ceva vorbeşte împotriva răspunsului acesta. Există anume un motiv practic foarte la îndemână - cu mult anterior oricărei atitudini estetice - de a lua viaţa din latura ei amuzantă: ajungem astfel mai lesne să ne liberăm de mulţimea lucrurilor care ni se întâmplă, când ele nu ne privesc prea de aproape. Când, în agitaţia zilei, totul îşi are latura sa gravă şi latura hazlie, fără îndoială este moralmente comod să ne menţinem la cea din urmă, atât cât ne este cu putinţă.

Îndată ce lucrul priveşte propria lui persoană, se sfârşeşte de obicei cu umorul omului. Dar până acolo se găsesc multe lucruri care nu îl privesc. Aici, luarea în uşor, râsul, hazul sunt un mod de a se elibera de ele, de a le da la o parte, de a-şi despovăra viaţa.

Pe scurt, se găseşte aici în spate un mod încercat de viaţă. Acesta face să se ivească darul umorului. Acolo unde el îl găseşte deja, îl întăreşte sensibil. Şi remarcabil este că adesea tendinţa aceasta practică merge în mână cu o adevărată atitudine estetic automată faţă de viaţă.

1.1. *Comicul involuntar şi umorul*

,,Comicul şi umorul" acestea sunt fără îndoială strâns legate, nu numai însă că ele nu sunt acelaşi lucru, dar nu stau nici măcar formal în paralelă unul cu altul. Comicul ţine de obiect, este calitatea acestuia, - chiar şi dacă numai ,,pentru" un subiect, ceea ce e valabil, în adevăr, pentru toate obiectele estetice, - umorul, în schimb, ţine de cel care contemplă sau de cel care creează (de poet, de actor). Căci el se referă la modul cum omul vede comicul, cum îl prinde, cum ştie să-l redea sau să-l pună poetic în valoare. Să nu apropiem aşadar prea mult cele două fenomene raportate unul la altul. Ele sunt atât de deosebite ca muzica şi muzicalitatea, legitatea numerelor şi meşteşugul calculului (îndemânarea în calculul mintal).

În scrierile de estetică, lucrul acesta a fost de cele mai multe ori trecut cu vederea: se obişnuieşte să se pună umorul alături de comic, ca un al doilea fenomen de acelaşi gen; sau el este subordonat ca o specie a comicului. Ambele lucruri sunt false. Omul umoristic nu este comic, nu se râde la el, ci cu el despre altceva, anume despre obiectul umorului său; şi anume pentru că el se pricepe să arate comicul acestui obiect. Ba nici ,,umorul" însuşi nu este comic!

Tot aşa invers: omul comic nu este umoristic, de cele mai multe ori îi lipseşte cu totul umorul de-a vedea propriul lui comic; şi tocmai acesta îl face şi mai comic - când de pildă se supără sau ajunge la furie curată, acolo unde cel

plin de umor ar râde. Comicul lui este involuntar.

Orice adevărat comic care ne întâmpină în viaţă este comic involuntar. Pe scenă există comicul voluntar, în care omul face conştient, din sine, obiect comic; dar acesta este un comic mimat. El poate, când este bine mimat, să întreacă mult pe cel involuntar, totuşi, el este altceva şi se raportează la celălalt, în genere, ca jocul la viaţă. De altfel, cel care joacă are nevoie de un dar special, care nu este dat fiecărui actor: darul umorului.

Fără îndoială, este un fel determinat de umor acela de care el are nevoie (umorul reprezentării, al scenei); povestitorul de anecdote are nevoie de altfel de umor (umorul distractiv); observatorul neroziei omeneşti are iarăşi nevoie de un altul (umorul surâzător); tot astfel soldatul, care cu o vorbă de duh se târăşte afară din noroiul cu care l-a acoperit o grenadă (umorul mânios). Dar aceasta ţine de o distincţie mai specială.

La fel, comicul personajelor poetice, în spectacolul de teatru şi în roman, trebuie să fie totdeauna comic involuntar. Căci dacă în viaţă numai acesta face efect adevărat, atunci, firește, la fel se petrece şi în literatură şi pe scenă. Faptul că cel care îl reprezintă pe scenă îl produce în mod artificial, nu schimbă nimic aici; exact tot atât de puţin ca faptul că poetul îl cumpăneşte artistic şi îl exprimă în cuvinte. Nu realitatea este aici în cauză, ci apariţia.

De aceea, esenţialul în opera poetică şi în jocul de teatru este ,,efectul" autentic al comicului. Aceasta însemnează că el trebuie să producă efectul pe care l-ar produce în viaţă, dacă l-am putea contempla acolo cu aceeaşi concentrare intensivă pe care ne-o dă opera poetică faţă de el. Sau, ca să vorbim mai principial: întrucât, pentru artă, ceea ce importă este apariţia, care trebuie să dea impresia vieţii, şi comicul figurilor (şi al situaţiilor) create de poet, ca apariţie, trebuie la rândul lui să fie cu necesitate comic involuntar. El trebuie să impresioneze ca şi cum nu ar fi compus de un poet care l-a ,,voit", cu atât mai puţin produs de un mim, după regulile artei, ci s-ar naşte involuntar din coincidenţa evenimentelor.

Pe de altă parte, înzestrarea de care are nevoie poetul pentru a crea comicul figurilor sale şi a-l face să apară ca şi cum nu ar fi creat el, este umorul. Ce fel de umor este acesta de care el are nevoie, depinde de felul comicului cu care are de-a face. El poate avea nevoie de toate felurile de umor, de cel surâzător, de cel amar şi de cel contemplativ. El trebuie să stăpânească toate registrele.

Se vede acum mai clar de ce două fenomene înrudite, comicul şi umorul, nu sunt paralele, ci sunt eşalonate unul în spatele celuilalt: în felul că orice umor este deja raportat la un comic prezent şi nu se poate ivi fără el; pe de altă

parte, orice comic provoacă umorul şi îl cere oarecum, ca reacţie adecvată subiectului.

Raportul care rezultă în felul acesta este înrudit cu raportul de fundare; numai că aici, mai întâi, el nu priveşte încă valorile, ci doar raporturile de fapt: starea de fapt proprie obiectului şi aceea din comportarea cu care răspunde subiectului.

Legătura celor doi termeni opuşi rămâne o legătură cu totul unilaterală. Căci, fără îndoială, nu trebuie în chip necesar să se înalţe peste comicul obiectului un umor al persoanei; reacţia adecvată poate să nu se producă, subiectul poate să nu îi facă faţă. Se poate chiar să nu fie prezent un subiect receptor, acolo unde în obiect sunt date toate condiţiile comicului. Pentru comic ca obiect estetic va lipsi atunci desigur condiţia opusă, care se află în subiect (ca al treilea termen); şi în această măsură se poate spune că atunci el nu se realizează deloc ca obiect.

Comicul în sens strict estetic nu se realizează aşadar nici el fără umorul subiectului. El are nevoie, ca orice obiect estetic, de contribuţia reciprocă a subiectului. Subiectul trebuie să realizeze ceva cu totul determinat; şi aceasta constă în acest caz nu numai în atitudinea voioasă, neapăsată de griji, ci şi în simţul comicului însuşi. Aceasta însă este, în cazul normal, esenţial identic cu al umorului. Putem rezuma: fără comic al obiectului nu există umor în sesizare (sau chiar în reprezentare); dar şi fără umor în sesizare nu există comic al obiectului.

Totuşi, propoziţia aceasta, în jumătatea a doua a ei, nu se potriveşte exact. Fără îndoială, o contribuţie din partea subiectului este necesară comicului ca obiect estetic, şi, fără îndoială, ea trebuie să constea în simţul adecvat pentru comic; dar ea nu trebuie să constea numaidecât în ,,umor", cel puţin dacă luăm acest termen în sensul lui restrâns şi precis, în care vibrează totdeauna şi un moment afirmativ privitor la obiect. Pot exista şi alte feluri de a pune în valoare comicul. Şi acestea i-ar putea face acelaşi serviciu reciproc ca şi umorul; dar în alt mod.

În adevăr, există alte feluri de valorificare a comicului. Ele sunt înrudite cu umorul în receptivitatea lor pentru comic, şi în aceasta îi sunt coordonate: dar sunt foarte deosebite de el, şi în parte de-a dreptul opuse în poziţia lor faţă de comic. Din aceste feluri, cele mai importante sunt:

1. simplul amuzament în faţa comicului;

2. gluma - folosirea comicului ca poantă;

3. ironia - punerea în valoare a propriei superiorităţi, printr-o coborâre aparentă a eului; respingerea, sub forma

unei recunoaşteri aparente;

4. sarcasmul - respingerea amară, dispreţuitoare, nimicitoare - sub forma recunoaşterii exagerate.

Ultimele două sunt, în chip manifest, tranşant opuse umorului. Căci umorul păstrează totdeauna - chiar ca umor ,,amar" - încă ceva binevoitor. Ironia nu are nevoie, ce e drept, să fie o respingere totală; ea devine totuşi lesne aceasta, tocmai prin ceea ce îi dă nuanţa specială de ceva fin şi aparte: prin angajarea propriului eu.

Acelaşi lucru e valabil despre glumă; ea nu trebuie, în sine, să fie răutăcioasă, nu este însă nici preocupată să cruţe. Ea trebuie mai degrabă să ascută comicul şi să urmărească doar să facă să se râdă pe contul cuiva. Firește, aceasta nu se poate decât pe contul aceluia de al cărui comic involuntar este vorba. Şi, *mutatis mutandis*, acelaşi lucru trebuie spus şi despre ,,purul amuzament" faţă de comic. El caută numai distracţia, amuzamentul, - lezarea persoanei îl lasă indiferent.

2. *Mihai Ralea, Mecanismele de realizare a comicului*

Să examinăm acum *mecanismul de realizare a comicului.* Încercările de a explica comicul sunt numeroase. Ele pornesc de la Aristotel şi ajung până la Bergson. Fiecare explică în sine o altă speţă de comic, dar toate au ceva comun. Toate înfăţişează mecanismul comicului drept un efect de contrast a doi termeni de importanţă egală, care se rezolvă printr-un sentiment agreabil. Teoria susţinută de Kant spune că obţinem efecte de comic de câte ori o pretenţie sau o iluzie de pretenţie, de la care aşteptăm o realizare se degradează brusc într-o nulitate, în nimic. De exemplu sforţările unui clovn care vrea să sară peste un cal, dar care după ce se avântă culege un fulg de pe spatele calului. Este deci o pretenţie care se reduce la nimic, o valoare care se degradează brusc. Aici comicul presupune două momente: unul de încordare (pretenţia clovnului de a sări peste cal), urmând brusc un moment de uşurare, fenomenul se rezolvă printr-un fleac (clovnul ia un fulg de pe spatele calului). Aşadar comicul naşte dintr-o alternare între o încordare şi o relaxare, însă cu condiţia ca această relaxare să urmeze brusc încordării.

Teoria susţinută de Sochopenhauer spune că ori de câte ori subsumăm un obiect la o unitate cu care nu se potriveşte obţinem comicul.

Mai este faimoasa teorie a lui Bergeon, care scoate din comic un efect de contrast între viu şi mecanic, între viaţă şi formalism. Ori de câte ori aşezăm un efect mecanic pe un substrat viu căpătăm un efect de comic. Acest mecanism este numit ,,le mécanique plaqué sur le vivant" şi se poate reduce la trei aspecte: cicălitorul care revine mereu

(jucăria ,,dracul cu resort"); adunarea în jurul unor evenimente heterogene (bulgărele de zăpadă). De exemplu un grup de oameni care iau parte la întâmplări ce n-au nimic comun cu ei; comicul de caracter, care constă într-o anumită rigiditate a oamenilor.

După Bergson comicul poate să fie: de mişcare, cuvinte, caractere, sau de formă şi Bergson reuşeşte să dea exemple pentru fiecare. Comicul formei reiese dintr-o deformare a realităţii, atribuirea a ceva care nu există. Când cineva se face că şchioapătă, devine comic, având de-a face cu o deformare a realităţii, întrucât el nu e şchiop. Comicul de mişcare presupune o atragere de atenţie asupra fizicului unui om într-un moment în care este în joc moralul său. Este comic strănutul la mare orator, în timpul discursului, pentru că deşi moralul său este în primul plan aproape un efect fizic, strănutul. Acelaşi efect apare când forma la locul fondului, adică se dă o atenţie excesivă aspectului mecanic. Aşa de pildă unul din eroii lui Moliere spune că e bine să mori după legile medicinii, decât să trăieşti în contra lor. Un alt exemplu de comic care iese din predominarea formei este următorul: un vas naufragiază şi un mic grup se salvează cu o barcă. La mal vameşii, în loc de ajutor, îi întreabă dacă nu au ceva de declarat la vamă.

Bergson exagerează însă când spune că noi râdem de oricine are caracter. Acesta nu este un adevăr pentru că rigiditatea şi caracterul nu produc comicul decât atunci când atunci devin ticuri, automatisme de caracter, trecând în patologie. De obicei un om de caracter este stimat, inspiră respect. Toate teoriile au comun această alternanţă, terminată brusc printr-o sursă agreabilă.

Am văzut că atitudinea comică se caracterizează printr-o uşurinţă, prin fortuit, am arătat mecanismul prin care se produce fenomenul comic. Urmează să trecem în revistă, diferitele aspecte ale fenomenului comic, analizând pe rând, spiritul, ironia, burlescul, grotescul şi umorul.

2.1. *Aspecte ale fenomenului comic*

I. *Spiritul,* este un comic produs prin cuvinte, reieşind dintr-o anumită împreunare a cuvintelor, exprimate printr-un mecanism special. De la început precizăm că nu orice comic produs de vorbe este un spirit. Pentru a fi spirit comicul produs de un joc de cuvinte trebuie să se răsfrângă asupra unei terţe persoane, să ne facă să râdem de altcineva.

Spiritul exprimă ceva în mod voit, deşi în general un spirit bun este spontan. Cineva este spiritual când are ceea ce

se numeşte prezenţa de spirit uşurinţa de a răspunde prompt. Spiritul are un caracter de intenţionalitate, o voinţă de a răspunde cuiva. Spiritul este un aranjament de cuvinte care trebuie să pară voit. În afară de aceasta spiritul este un compartiment teatral. Bergson spune că spiritul este un mod dramatic, de a gândi, presupunând un dialog şi o galerie care ascultă. Spiritul este deci un mod de a vorbi ,,sub specie theatri". Publicul poate lipsi, însă prezenţa sa se presupune, cel care face un spirit presupune că este cineva care l-a apreciat. În general spiritul e un joc de curse, o întrecere de replici scopul fiind ca printr-o replică potrivită să reduci la tăcere pe adversar. Spiritul practicat prea des, în orice loc şi în orice ocazie duce repede la saturaţie.

În spirit intră de asemenea ca element principal o concentrare de atenţie. Voim să facem un spirit şi prin aceasta atragem atenţia asupra unui efect. Aranjarea cuvintelor în fraza spirituală necesită fie o izolare a unor cuvinte, fie o anumită reflectare asupra lor, în aşa fel încât atenţia să fie îndreptată asupra cuvintelor care dau maximum de efect spiritual. Unii autori au comparat spiritul cu reclama. Reclama întrebuinţează procedee speciale pentru a atrage atenţia asupra mărfii. Spiritul are ceva din reclamă pentru că prepară atenţia încetul cu încetul, până la deznodământ, care produce comicul. Aranjarea cuvintelor în fraza spirituală se face de aşa manieră, încât ele să fie ajustate rapid, precis şi unic, dând impresia de necesitate matematică. Un joc de cuvinte care nu are o ajustare rapidă, care lasă impresia că aranjarea cuvintelor se mai poate face şi în alt fel, nu se impune de la sine şi prin aceasta nu mai e spirit. Spiritul este o replică, un răspuns şi este legat de o persoană anumită, de cineva pe care îl cunoaşte. Spiritul poate să fie o confidenţă, deoarece presupune o serie de elemente personale: sarsasm, umor, dispreţ. În rapiditatea şi efemeritatea lui, spiritul cuprinde şi o concepţie despre viaţă. Freud arată că spiritul în mecanismul lui inconştient, poate să descopere multe aspecte ale firii noastre. Persoanele care au în firea lor tendinţa de a face spirite, merg până acolo încât îşi compromit interesele, numai pentru a plasa un spirit reuşit la adresa cuiva.

În spirit este întotdeauna o interferenţă de sensuri. Unul din ele parazitar, ascuns apare brusc şi tinde să ia locul sensului principal, obişnuit, curent. Dacă acest sens parazitar se reduce la nimic, se produce comicul datorită mecanismului cunoscut, al reducerii la nimic a unei pretenţii. Dacă sensul parazitar se impune parţial, cuvântul de spirit de transformă într-un paradox, care conţine un minim de adevăr. De pildă când Teleyrand spune că ,,tot ce este exagerat se anulează" avem de-a face cu un paradox. Sensul principal, că tot ce este exagerat este important, a fost înlocuit parţial de sensul că ceea ce este exagerat este nul. De asemenea introducerea unei idei abstracte, comună produce spiritul. De exemplu fraza ,,nu mănânc între cele două mese" este des întrebuinţată. Un leneş spunând însă ,,nu lucrez între cele două mese", introduce un sens neobişnuit şi produce prin aceasta efectul de

spirit.

Spiritul este produs şi atunci când în locul unui sens propriu se pronunţă se produce unul figurat, sau invers. Tot astfel atunci când un simbol este înlocuit cu ceva material. Un procedeu curent pentru producerea spiritului este inversiunea. De asemenea spiritul reiese din cuvinte care au o semnificaţie deosebită, dar se apropie mult de sunet. De exemplu nevastă-nefastă. În fine spiritul se obţine atunci când pentru ceva solemn întrebuinţăm o expresie tivială, sau când în locul unui lucru poetic, aducem unul prozaic. În genere deci spiritul reiese dintr-un joc de sensuri al unor cuvinte aranjate voit, cu un anume scop, legate de o personalitate, dând impresia de precizie şi de înlăturare a oricărei alte posibilităţi de combatere.

II. *Umorul.* Acest cuvânt din punct de vedere etimologic vine de la ,,humeur" (secreţie internă). Cum aceste secreţii au proprietatea de a schimba dispoziţia omului, încetul cu încetul cuvântul umor trece de la un sens fiziologic la unul psihologic. Umorul are la bază un sentiment amestecat, adeseori cu elemente contradictorii, durere cu plăcere, entuziasm urmat de deprimare totală. Umorul se bazează deci pe sentimente compuse. El amestecă seriosul cu glumeţul, tristeţea cu veselia, simpatia cu antipatia. În romanele lui Dickens sunt atâtea personaje odioase, dar în acelaşi timp simpatice. Din aceste amestecuri de sentimente rezultă unul nou de totalitate care este umorul.

Mecanismul umorului se bazează pe o simulaţie, forma comică ascunzând un fond trist. Un proverb francez spune în acest sens: ,,iau un aspect vesel pentru ca să nu izbucnesc în plâns". În umor gluma se face pentru a ascunde o situaţie disperată, pentru a nu cădea pradă depresiunii totale. Fiind un sentiment total şi amestecat, umorul este şi realist. El este cel mai apropiat de desfăşurarea obişnuită şi normală a vieţii. Dacă viaţa este amestecată, ea nefiind nici aşa de tragică, nici aşa de comică pe cât pare, ci un amestec, atunci umorul, care conţine aceste elemente, are şanse să se apropie mai repede de realitatea vieţii. Umorul este o categorie estetică realistă, explicând mai uşor mecanismul vieţii, considerând-o aşa cum este. El ne deprinde cu aspectul fenomenal al vieţii, nepunându-şi întrebări care să depăşească acest fenomen, luând şi binele şi răul aşa cum sunt. În fine umorul nu este o categorie dramatică, care să admită numai numite viziuni formale, ci lasă elementele de valoare ale existenţei, să se amestece în diferite dozaje.

III. *Burlescul,* este o formă de comic în care o valoare sau o pretenţie de valoare este redusă la ceva trivial, care ţine de animalic, de funcţiile fiziologice: foame, sete, instinct sexual. Unii au explicat burlescul drept un fenomen de reducere bruscă a sublimului la trivial. Ori de câte ori o pretenţie ideală se sfârşeşte printr-un fenomen care ţine

direct de funcţiile biologice avem burlescul. Marii lacomi, marii băutori, care fac din mâncare şi băutură scopul existenţei lor, clovnii, revistele teatrale produc fenomene de burlesc.

Această categorie de comic apare şi atunci când personajele mari ale istoriei sunt trivializate. De pildă în unele cabarete pariziene se joacă reviste în care Napoleon apare cu pantaloni scurţi. În fine burlescul conţine şi un element de cinism. Cinismul nu e numai o indiferenţă faţă de fragezimile vieţii, ci este şi o reîntoarcere la primitivitate, combatere a tot ce este modernism. În acest sens Rousseau, care preamăreşte naturalismul este un cinic, Bergson pare un cinic pentru că protestează contra fenomenului de civilizaţie profesând o reîntoarcere la primele surse ale vieţii, care au fost alterate de societate. În acest sens burlescul este cinic pentru că agreează gluma groasă, parodia şi râsul grosolan.

IV. *Grotescul,* este exagerarea unui caracter individual, exagerarea caracteristicului, fiind foarte vecin cu fantasticul. Dacă cineva are un mic neg, într-o caricatură apare cu un neg care întrece dimensiunile persoanei. Grotescul se apropie de urât pentru că exagerarea până la monstruozitate, iese din cadrul frumosului. Formele de grotesc sunt: caricatura în desen şi pamfletul în literatură. Caricatura a început prin exagerarea unui defect fizic, ajungându-se până la deformare, pentru a compromite pe cineva. A doua perioadă a caricaturii se caracterizează prin tratarea unei fizionomii, în legătură cu o trăsătură morală, iar în a treia perioadă se izolează un caracter, în timp ce toate celelalte trec neobservate. Astfel se insistă asupra ambiţiei, vanităţii, însă nu printr-o reprezentare plastică, nu printr-o exagerare, ci prin izolarea acestor trăsături de caracter în anumite situaţii.

Pamfletul a fost de asemenea la început o batjocură legată de fizicul cuiva. Personajele importante sunt prezentate ca având infirmităţi sau deformări fizice. În a doua perioadă cu La Rochefoucauld şi Clemanceau, se face critică mai mult în ordinea morală: vanitatea, prostia. În fine în a treia perioadă se caracterizează prin reducerea la absurd a acţiunilor unui om politic.

V. *Ironia.* În această formă de comic printr-o formă serioasă, gravă se expune un fond uşor, banal. Ironia a avut o istorie glorioasă. Începuturile ei sunt depărtate. *Socrate*, în discuţiile sale cu tineretul reuşea să strălucească întrebuinţând ironia, din care cauză a fost acuzat că perverteşte tineretul. La Socrate, ironia avea două semnificaţii - după cum reiese din scrisorile lui Platon -: o apărare faţă de cei care nu respectăm delicateţea interioară a sufletului său, şi în al doilea rând avea un rol pedagogic, făcând mai uşor accesibile unele chestiuni, discipolilor săi. A doua epocă a ironiei este în vremea *romantismului german.* Esteticieni ca Schlegel şi Jean Paul Richter vorbesc despre ironie, care este socotită drept o concepţie despre viaţă, întrucât ironia socoteşte că toate lucrurile sunt

trecătoare şi că nu trebuie să le legăm adânc de nimic. A treia epocă se caracterizează prin combaterea ironiei de către teologi, care o considerau drept un fenomen de batjocură, de meschinărie, care nu ia nimic în serios.

Caracterele principale ale ironiei sunt: o conştiinţă ascuţită, o lipsă de gravitate faţă de lume şi viaţă, o răsturnare a valorilor şi o atitudine ,,per contrario". Ironia nu adânceşte lucrurile, rămâne o atitudine superficială, între cea diletantă şi cea amaroristă, neepuizând conţinuturile. În ironie intră o doză de cinism şi de indiferenţă sentimentală. Ironicul socotind că lucrurile sunt trecătoare, nepunând bază pe esenţa lor va reuşi ca în viaţă să nu aibă surprize de nicăieri. Ironicul trăieşte după o lege de economie, nu se iroseşte şi nu se fixează.

Ironia mai presupune o simulaţie, expresia fiind alta decât fondul, efectul estetic fiind scos prin mijloace teatrale. Ironicul în fond are o conştiinţă prea clară pentru a avea pasiuni, este nesentimental şi sceptic.

3. *Jean-Marc Defays, Spiritul şi ironia*

3.1. *Cei trei actori*

Chiar dacă ea reprezintă cea mai bună convivialitate comică, scena teatrală nu este singura unde a treia persoană deţine un rol important în ivirea rizibilului. Freud a descris bine condiţiile enunţiative care determină apariţia spiritului tendenţios. Pentru Witz-ul obscen sau agresiv se înscenează o situaţie cu trei personaje care vor să intre în interacţiune conştientă (râsul) şi inconstientă (economia de afect):

• *Autorul:* persoana care ,,comite" cuvântul potrivit nu doar în vederea plăcerii de a ocoli o interdicţie, ci şi pentru satisfacţia de a putea împărţi cu altcineva această plăcere.

• *Victima*: cel (sau cea) care suscită, voluntar sau nu, verva sexuală sau ostilitatea, devenind victimă.

• *Destinatarul*: cel căruia i se adresează cuvântul potrivit este angajat voluntar sau involuntar; râsetele sale îi vor fi complici şi vor susţine primul personaj în intenţiile sale, disculpându-l. Acest martor-complice, care facilitează tendinţa de a se exprima în manieră deturnată, este indispensabilă genezei spiritului. Fără el, protagonistul principal va păstra liniştea (refulare impusă de întrebuinţare) sau va trece la fapte.

Se poate regăsi aproape pretutindeni acest dispozitiv enunţiativ căruia Tz. Todorov îi spune *original* (,,*Freud sur l'énonciation*", in Language, nr. 17, martie 1970). C. Mauron de exemplu, explică prin aceste principii funcţionarea

farsei deocheate unde publicul joacă rolul martorului-complice (*Psychocritique du genre comique*). Pe de altă parte, în studiile afectate ironiei, unde rolurile deţinute de actori sunt determinante, este convocat un al patrulea personaj pe scena comicului (C. Kerbrat-Orecchioni, D. C. Muecke, în *Poetique,* nr. 36, 1978):

3.2. *Dilemă, dedublare, decalaj*

Cazul unde auditoriul este victima ironiei (A2 = A3) constituie oarecum forma cea mai critică a interacţiunii comice, pentru că acest auditoriu intră în complicitate cu ironistul spre a înţelege antifraza, savurând poate aceeaşi fineţe a aluziei, relevând provocarea pe care el o susţine.

A1: locutorul,

A2: auditoriul,

A3: victima conştientă a ironiei,

A4: pseudo-victima insensibilă la ironie.

Sunt astfel posibile diferite scheme actanţiale:

A1 - A2 - A3: ironie pe seama unui al treilea care se găseşte agresat,

A1 - A2 - A4: ironie faţă de un al treilea care nu-şi dă seama, ceea ce procură un surplus de plăcere auditorului.

A1 = A3: autoironie,

A1= A2 = A3: solilocviu auto-ironic,

A1= A4: auto-ironie al cărei autor ingenuu nu este conştient (ironic situaţională),

A2 = A3: ironie al cărei auditoriu este mijloc pentru scop...

Ironia directă pune auditoriul-victimă în faţa unei nejustificate dileme: dacă el râde, este pentru că admite faptul că gestul critic e justificat; dacă se irită, este fiindcă nu are suficient umor în vederea aprecierii glumei; dacă nu reacţionează, se întâmplă asta întrucât nu se ridică la înălţimea jocului spiritual care i se propune. În comic,

provocarea şi complicitatea se află tot timpul, mai mult sau mai puţin, în concurenţă: actorii nu pot scăpa de aşa ceva fără a se exclude în mod făţiş interacţiunii.

Alte teorii explică ironia printr-o dedublare a celui care o comite într-o poziţie de locutor (subiectul vorbitor) şi o poziţie de enunţiator; locutorul exprimă punctul de vedere al enunţiatorului fără a-şi asuma responsabilitatea; din contră, respingând-o pentru absurditatea ei. Această concepţie polifonică, al cărei principal instigator este Oswald Ducrot (*Le Dire et le Dit*, Paris, Ed. Minuit, 1984), descrie încă şi mai intimist scena unde se joacă dubla-înţelegere.

3.3. *Tipologie*

Nu se va putea aprofunda mai mult problema ironiei, care angajează şi alţi parametri, dar se va reţine, în tot cazul, că este pe baza dispozitivelor sale enunţiative ce readuc în atenţie definiţia şi variaţiile sale. De asemenea, există tentaţia de a lărgi expunerea şi de a clarifica în aceeaşi manieră tipologia anumitor forme de comic. Cum criteriul de distanţare permisese precizarea locului comicului în raport cu alte atitudini sau alte discursuri criteriul complicităţii şi provocării - explicit sau implicit de critici - autorizează un alt clasament, de această dată în interiorul genului comic:

TIP	COMPLICI	VICTIME
Complicitate UMOR	acord EU-EU EU-TU EU-TU-EL-ASTA	pe seama nimănui (sau tuturor)
Ex.: „Un condamnat la moarte, pe drumul spânzurătorii, cere un fular pentru a-şi proteja gâtul de frigul dimineţii" (Freud)		
AUTO-IRONIE	acord EU-TU	pe seama MEA
Ex.: „Într-o luni dimineaţă, un condamnat la moarte este condus spre spânzurătoare. El exclamă [pentru a ne atrage atenţia]: «Săptămâna începe bine»" (Freud)		
IRONIE SPIRIT	acord EU-TU ▪ indispensabil (după Freud) ▪ complice (asupra implicitului)	secundar pe seama LUI (comicul trebuie să prevaleze)
Ex.: „Într-o luni dimineaţă, un condamnat la moarte este condus la spânzurătoare. Gardianul exclamă [pentru a ne atrage atenţia]: «Săptămâna lui începe bine»" (Freud)		
IRONIE DIRECTĂ	acord EU-TU (asupra implicitului)	pe seama TA
Ex.: „...Temnicerul, către condamnat: «Săptămâna ta începe bine»".		
SATIRĂ BATJOCURĂ, ZEFLEMEA FĂRĂ ANTIFRAZĂ	eventual acord EU-TU (puţin implicit, martor facultativ)	în principal pe seama LUI sau a TA (comic secundar)
INSULTĂ (NOSTIMĂ)	martor inutil	pe seama TA (agresivitate pură)
Provocare		

SURSE:

1. Nicolai Hartmann, Estetica, Editura Univers, pp. 457-462.

2. Mihail Ralea, Prelegeri de estetică, Editura Ştiinţifică, pp. 224-229.

3. Jean-Marc Defays, Comicul. Principii, procedee, desfăşurare, Ed. Institutului European, Iaşi, 2000, pp. 86-89.

VIII. Conceptul de formă în estetică

Majoritatea esteticienilor au considerat că *forma* este un concept central al oricărei teoretizări atât în estetica filosofică cât şi în ştiinţele particulare ale artei sau teoriile artei şi literaturii. W. Tatarkiewicz a sintetizat accepţiile conferite formei ca noţiune în istoria gândirii europene şi a găsit că în istoria esteticii s-au conturat cinci noţiuni diferite aflate sub cupola aceleiaşi denumiri: a) forma *sistem*; b) forma *aspect*; c) forma *contur*; d) forma sinonimă cu *esenţa noţională a obiectului;* e) forma *apriorică.* După autorul amintit primele trei noţiuni sunt produse ale gândirii estetice în timp ce ultimele două noţiuni sunt produse ale gândirii filosofice preluate de estetică. Redăm în continuare acest dens text care nu are nevoie de alte explicaţii suplimentare. De asemenea, pentru că reprezintă o sinteză cu valoare teoretică şi didactică reproducem sub titlul *Conceptului de formă* un text aparţinându-i lui Gheorghe Achiţei din*Frumosul dincolo de artă.*

Conceptul de formă a fost adeseori evaluat atât în studiile de estetică cât şi în cele aparţinând filosofiei culturii sau antropologiei filosofice, în ipostaza sa de concept primar, adeseori numit*forma originară*. Goethe a introdus *conceptul de fenomen originar,* iar Liviu Rusu în *Eseu asupra creaţiei artistice* şi *Logica frumosului* a utilizat conceptul de *formă originară* pentru a explica şi interpreta totalitatea proceselor creatoare din natură, din viaţa omenească şi din sufletul artistului. Tocmai de aceea reproducem un text semnificativ al esteticianului român pentru această problematică. În fine, textul din Nicolai Hartmann intitulat *Formă şi conţinut. Materie şi material artistic* dă lămuriri mai mult decât semnificative despre acest concept în gândirea estetică, în genere, şi în propria sa viziune asupra fenomenului estetic.

1. *W. Tatarkiewicz, Accepţii ale conceptului de formă*

Puţini termeni au fost atât de durabili ca ,,formă": el dăinuie din epoca romană. Şi puţini sunt atât de internaţionali: latinescul ,,forma" a fost acceptat în toate limbile. Neschimbat, în italiană, franceză, spaniolă, portugheză, română, polonă şi rusă, cu o neînsemnată schimbare în alte limbi (fr. ,,forme", eng. germ. ,,form"). Totuşi, polisemia e la fel de remarcabilă ca şi trăinicia. Latinescul ,,forma" înlocuise de la început doi termeni greceşti: ,,morfe" şi ,,eidos", primul desemnând mai ales formele vizibile, celălalt - pe cele noţionale. Şi această dublă moştenire a contribuit în mod considerabil la polisemia variată a ,,formei" - înţeleasă de obicei exclusiv ca formă vizibilă sau mai amplu, cuprinzând şi formele literare. În limba curentă şi în aceea a artiştilor ea este de regulă înţeleasă nu tocmai la fel ca-n limbajul filozofilor, adesea foarte special, ca de pildă la Aristotel sau la Kant.

În mod obişnuit sunt menţionate patru contrarii ale formei: conţinutul, materia, obiectul reprezentat şi tema. Desigur aceste patru contrarii există, chiar şi mai multe. Multiplicitatea lor indică pe aceea a semnificaţiilor

termenului: dacă contrariul formei e conţinutul, aceasta înseamnă că forma desemnează aspectul lucrului, dacă contrariul e materia, atunci forma înseamnă înfăţişarea exterioară; iar dacă acest contrariu e elementul, atunci forma echivalează cu alcătuirea, cu sistemul.

Istoria esteticii evidenţiază cel puţin cinci sensuri diverse, importante pentru înţelegerea artei. Iată cele cinci noţiuni diferite desemnate cu aceeaşi denumire de ,,formă".

1) Forma înseamnă *alcătuirea părţilor.* Pentru mai multă claritate o vom numi forma A. Contrariul sau corelatul ei sunt în cazul de faţă elementele, părţile pe care le întăreşte forma A, reunindu-le într-o unitate integrală. Forma porticului e o alcătuire de coloane, melodia - una de sunete. 2) Forma se numeşte ceea ce e *prezentat direct simţurilor*: în consideraţiile de faţă ea va fi desemnată ca forma B. Contrariul şi corelatul său e conţinutul. În acest înţeles, sunetul cuvintelor unei poezii ţine de formă, iar sensul lor - de conţinut.

Ambele aceste sensuri ale formei sunt adesea echivalente, însă nejudicios. Forma A e o abstracţie; o operă de artă niciodată nu e o simplă alcătuire, ci totdeauna o anumită alcătuire, o anumită ordine a părţilor. În schimb, forma B *este ex definitione* concretă, de vreme ce e ,,prezentată simţurilor". Că formele A şi B pot fi îmbinate şi că denumirea de ,,formă" poate desemna o alcătuire, un sistem (forma A) a ceea ce se prezintă direct simţurilor (forma B), e o altă chestiune: e cumva o formă la puterea a doua.

3) Forma e limita sau *conturul* obiectului. E ceea ce noi vom numi forma C. Contrariul corelat al acesteia e materia, materialul. În acest înţeles, foarte uzitat în vorbirea curentă, *forma* e similară, însă câtuşi de puţin identică cu forma B: căci acesteia îi aparţin în mod egal culoarea şi desenul, pe câtă vreme formei C îi aparţine numai desenul. Noţiunile A, B, C, folosite în estetică sunt - ca să zicem aşa - propriile ei produse. În schimb, celelalte două noţiuni ale formei s-au născut pe tărâmul filosofiei şi de-aici au trecut la estetică.

4) Una din ele - s-o numim forma D - s-a datorat lui Aristotel şi nu-i altceva decât esenţa noţională a obiectului: e o altă denumire aristotelică a termenului ,,entelechia" (starea de desăvârşire). Contrariul şi corelatul ei sunt trăsăturile întâmplătoare ale obiectului. Majoritatea esteticienilor de astăzi se dispensează de atare noţiune a formei; dar nu întotdeauna a fost aşa. În istoria esteticii noţiunea formei D e tot aşa de veche ca şi a formei A, precedându-le chiar pe B şi C.

5) În fine, forma E a fost utilizată de Kant. În ochii lui şi-ai urmaşilor lui ea era acelaşi lucru cu aportul intelectului,

în raport cu obiectul cunoscut. Contrariul şi corelatul acestei noţiuni kantiene este ceea ce nu e produs şi prezentat de intelect, ci de către o experienţă exterioară.

Fiecare din aceste cinci noţiuni ale formei îşi are istoria sa. Ele vor fi înfăţişate pe rând - limitate totuşi la estetică şi la teoria artei. Înţelesul lor a fost însă lărgit în mod considerabil: istoria descriptivă a celor cinci forme va ţine seama nu numai de cazurile când aceste noţiuni fuseseră cuprinse în denumirea ,,formă", ci şi de acelea când noţiunile date se ascundeau sub alte denumiri, sinonime ale ,,formei" ca ,,figură" sau ,,species" în latină, chip, aspect, înfăţişare etc. în alte limbi. Termenul ,,formă" a avut din totdeauna multe sinonime şi nici nu se putea altfel, dată fiind multiplicitatea sensurilor expresiei.

2. *Gheorghe Achiţei, Conceptul de formă*

Ar trebui poate pornit de la recunoaşterea adevărului elementar că existenţa noastră se înscrie într-un univers de prezenţe fizice distincte, variind nelimitat, pe care le percepem cu ajutorul simţurilor. Toate prezenţele fizice distincte, perceptibile prin văz sau auz, ni se impun ca forme; mirosul, pipăitul, gustul par a fi simţuri umane specializate în perceperea altor realităţi decât cea a formelor. Cum noi suntem interesaţi acum de înţelegerea formelor perceptibile vizual, în continuare ne vom referi doar la acestea.

Prin termenul de formă vom înţelege, deci, acel ansamblu de elemente capabile a delimita şi semnaliza vizual orice prezenţă în spaţiu. Din acest punct de vedere cuvântul formă posedă mai multe accepţiuni: el desemnează, mai întâi, *aspectul* exterior, neprecizabil, al unei prezenţe fizice determinate. El desemnează apoi *conturul* sau *profilul* acesteia. Formă devine, în asemenea împrejurări, sinonim cu *figură*. Atunci când respectul contur sau profil se apropie de nişte limite considerate, în virtutea experienţei, ca fiind proprii unui anume tip de prezenţe fizice perceptibile prin văz, cuvântul formă posedă accepţiunea de *tipar*. Vechii greci aveau pentru formă atât *morphe*, însemnând înveliş, cât şi *eidos*, însemnând *idee, principiu veşnic*. Pentru a se preciza modelul în raport cu formele ce pot fi întâlnite curent, se întrebuinţează - obţinute cu ajutorul prefixelor şi rădăcinilor greceşti - *arhetip* adică forma ideală iniţială, la care trebuie raportate cele care se prezintă ca „abateri" de grade diverse, şi *prototip,* adică forma iniţială multiplicabilă într-un anumit număr de exemplare, folosindu-se acelaşi material, aceleaşi tehnici şi aceiaşi parametri.

Prin linia experienţelor umane curente, se operează şi în estetică distincţia dintre formă şi conţinut, câteodată aceasta fiind reţinută ca foarte importantă, prin formă înţelegându-se astfel ceea ce determină, iar prin conţinut

ceea ce este delimitat în spaţiu şi poate fi perceput vizual. De la această distincţie elementară au devenit posibile, prin derivare, şi altele, în condiţiile cărora conţinutul ajunge să fie identificabil cu materia din care e construită sau modelată orice prezenţă fizică perceptibilă vizual, cu funcţia acesteia cu semnificaţia acesteia.

Evident, relaţia dintre conţinut şi formă presupune o complicată dialectică asupra căreia nu ne vom opri în acest context.

Căutând să înţelegem lumea formelor căreia i-au fost consacrate atâtea seducătoare studii - chiar dacă n-ar fi să amintim decât cărţile lui Henri Focillon (1881-1943): *La vie des formes*(publicată în 1936) şi René Huyghe (n. 1903): *Formes et forces* (publicată în 1970) şi încă ar fi suficient - vom reţine că ea cuprinde atât *formele naturale,* cât şi *formele artificiale.* Dacă formele naturale ne apar fie ca forme neînsufleţite. Fie ca forme vii, formele artificiale presupun, cu anumite excepţii, prelucrarea unui material inert. Sub alte aspecte, mai restrânse, cum ar fi cele referitoare la condiţia spaţială a formelor, fiecare dintre categoriile menţionate anterior comportă noi şi noi diviziuni: *forme statice* şi *forme dinamice; forme tridimensionale* şi *forme bidimensionale.* Posibilităţile de clasificare a formelor nu se opresc aici. Destinaţia, statutul lor funcţional devin elemente ce permit noi şi noi clasificări. Formele artificiale, de pildă, se clasifică obişnuit în *forme utilitare* şi *forme non-utilitare,* acestea putând fi forme artistice, forme artizanale şi forme industriale. În alte cazuri, se vorbeşte despre *forme funcţionale* şi *forme non-funcţionale.*

Aparent, înţelegerea lumii formelor din perspectiva posibilităţilor de clasificare ce se întrevăd, a diviziunilor şi subdiviziunilor ce pot fi stabilite pare fără importanţă, iar cel mai adesea oamenii o şi ignoră. În realitate, lucrurilor nu stau aşa. Formele se clasifică în lumina particularităţilor de care dispun, a principiilor care stau la baza lor. Clasificările ne vor ajuta, deci, să înţelegem mai bine apropierile şi deosebirile dintre diferitele „specii", „categorii" şi „familii" de forme. Dacă formele naturale, atunci când se pretează aprecierii noastre estetice, nu pun probleme deosebite celui care încearcă să le înţeleagă sensul şi semnificaţia, formele artificiale ne apar întotdeauna ca rezultate ale unei activităţi conştiente, implicând deopotrivă gândirea şi acţiunea umană. Ele apar prin urmare ca material prelucrat într-un anume fel, în conformitate cu anumite intenţii, de pe platforma unei anume concepţii despre rostul lucrurilor - trebuitoare sau netrebuitoare - în viaţa omului. Se impune din acest punct de vedere să reţinem că atât formele utilitare, cât şi cele non-utilitare pot fi obţinute pe două căi: prima, desigur, cea mai veche, presupune prelucrarea directă a materialului; noi o numim *artizanală,* într-un sens care depăşeşte trimiterile la realitatea strictă a artizanatului contemporan; a doua, cumva mai nouă, presupune prelucrarea indirectă - cu

ajutorul maşinilor - a materialului; noi o numim *industrială.*

În condiţiile prelucrării directe a materialului din care urmează a rezulta forma, intervine problema unei anumite simpatii create între om şi material, intervine problema pasiunii depuse în prelucrarea materialului, pasiune care va lăsa, totuşi, „urme". Forma respectivă poate fi inspirată de o alta, preexistentă; atunci ea va poseda alt statut decât originalul, dovedindu-se copie sau replică.

E greu să înţelegi bine ce se petrece astăzi în sferele artei, ale design-ului, ale vestimentaţiei, ale înlocuitorilor de artă, fără a ţine seama de atari adevăruri elementare.

Ignorând distincţia dintre original, copie şi replică noi nu vom putea înţelege nimic din esenţa multora dintre fenomenele caracteristice vremurilor în care trăim, cum ar fi bunăoară, interesul deosebit prezentat de forma rezultând dintr-un proces de prelucrare indirectă, industrială, a acestuia.

3. *Liviu Rusu, Forma originară*

Dacă destinul poetic consistă în structurarea neîncetată a tainiţelor eului, trebuie să precizăm că scoaterea în evidenţă a fondului originar nu este cu putinţă fără închegarea lui într-o anumită formă. Fără fondul originar, rămâne haotic, or eul se scrutează tocmai din nevoia de a-şi clarifica o axă existenţială, din nevoia de a-şi sesiza destinul spiritual în mijlocul tensiunilor lăuntrice. Această axă nu se poate dobândi fără puterea ordonatoare a formei. De aceea, nevoia de o formă este în fond nevoia de organizare a interiorităţii haotice într-o viziune unitară. Străduinţa după o formă ia aceeaşi semnificaţie de destin ca şi persistenţa adesea morbidă într-un fond originar şi revelator de sensuri ascunse.

În estetica mai veche se făcea o deosebire fundamentală între ,,formă" şi ,,fond". Se iviseră chiar două mari curente, unul care reducea arta la o problemă de formă, altul care nu vedea în ea decât o problemă a fondului. Însă dacă fiecare din ele găsea argumente suficiente ca să se menţină timp destul de îndelungat, în schimb ele erau neputincioase când se apropiau de fenomenul artistic concret. Aceasta din motivul că fiecare din ele se mărginea la consideraţii cu totul unilaterale.

Faţă de unilateralitatea acestor teorii s-au ivit şi tendinţe de împăcare a lor. Era clar că orice operă de artă are o anumită formă, dar tot aşa de clar era că, în acelaşi timp, opera respectivă exprimă ceva. Prin urmare, într-o operă de artă găsim atât formă, cât şi fond. Concluzia: opera de artă exprimă un fond într-o anumită formă. Nu s-ar

putea spune nimic împotriva acestei concluzii, dacă n-ar fi arbitrară legătura ce se face între formă şi fond. Opinia curentă, în parte răspândită şi astăzi, era că artistul elaborează mai întâi un fond, o idee, o viziune, pe care apoi încearcă s-o verse, s-o întrupeze într-o anumită formă. Aici este punctul vulnerabil şi în direcţia aceasta trebuie să ne îndreptăm în legătură cu poezia lirică.

Este fundamental greşit să se creadă că fondul se elaborează independent de formă. Forma nu e ceva exterior fondului şi care i s-ar putea suprapune, ci este ea însăşi rezultatul unei trăiri. Şi anume, trăirea care elaborează forma este aceeaşi care ne dezvăluie şi fondul originar. Pentru aceea vorbim despre o formă originară: fiindcă ea se iveşte din acelaşi substrat originar ca şi fondul. Când poetul se zbate în matca eului căutând un sens ca punct de reper, el se zbate pentru că e muncit de un vârtej haotic. Existenţa lui spirituală cere în mod imperios stăpânirea acestui vârtej, cu alte cuvinte, să introducă o ordine înăuntrul lui. Când eul scrutează în adânc, el caută un sens care ar putea servi drept axă în jurul căreia vârtejul lăuntric s-ar putea cristaliza. Găsirea sensului înseamnă pentru eu găsirea axei ordonatoare, adică înseamnă, în acelaşi timp, cristalizarea interiorităţii într-o formă. Fiindcă o formă nu este altceva decât un echilibru între diferite tensiuni contrare. De aici reiese că în momentul în care eul tinde spre un sens adânc, adică spre dezvăluirea fondului originar, el face din nevoia de a găsi o formă care să-i echilibreze interiorul haotic. El se scrutează după un sens fiindcă are nevoie de o formă. Iar în momentul în care în adâncimi a descoperit sensul căutat, înseamnă că a găsit axa ordonatoare, adică şi-a găsit forma care va întrona echilibrul cuvenit în vâltoarea pornirilor lăuntrice. Trebuie deci să acceptăm în mod deosebit că găsirea sensului originar nu înseamnă ceva deosebit de clarificarea formei: numai prin constrângerea formei a fost posibilă găsirea fondului originar, iar forma, la rândul ei, se iveşte numai prin elaborarea fondului.

Acest proces se petrece dintr-o necesitate existenţială. Fiindcă nimic nu este mai potrivnic spiritului omenesc decât constrângerea de a mocni într-o stare haotică lipsită de perspectivă. Haosul este moartea spiritului. Forma are deci un rol liberator din această stare. Din cauza aceasta străduinţa lăuntrică de a cristaliza un sens prin închegarea unei forme este un mod de a exista, este o problemă existenţială. Întreaga elaborare a operei lirice nu este pentru poet - ca şi pentru orice creator de artă - ceva ce s-ar petrece alături, paralel cu viaţa lui obişnuită, ci este o formă de a-şi trăi existenţa. Opera lui nu e ceva ce răsare din viaţa lui ca un reflex sau ca un surplus, ci este modalitatea de a-şi trăi viaţa, este forma lui de viaţă. Acesta este motivul pentru care, dacă acceptăm în modul de mai sus importanţa formei, nu riscăm să cădem în formalismul vechi şi perimat. Fiindcă însăşi existenţa poetică ascunde în straturile ei primare această năzuinţă spre o formă. Când încearcă să o realizeze, ea nu face altceva decât duce la îndeplinire o însuşire originară.

În unele din vechile concepţii, forma era considerată ca un adaos la un fond deja elaborat. Prin urmare, ea conta ca o problemă de tehnică poetică, ca un meşteşug care nu prea are de a face cu ceva ce vizează valoarea spirituală a operei. Or, în sânul operei de artă, care formează o unitate strânsă, nimic nu se întâmplă ce ar avea o importanţă secundară. Tendinţa de a degaja o formă este tendinţa care singură ne face accesibilă o operă de artă. Numai prin această tendinţă se centralizează năzuinţele variate ale interiorităţii, prin consistenţă şi ne devin accesibile. Fără puterea centralizatoare a formei agitaţiile interioare s-ar zbate întâmplător, după voia hazardului. Abia prin formă se imprimă interiorităţii ceva durabil; numai prin ea se cristalizează din convulsiile trecătoare un sens permanent. Iar de aici o concluzie foarte firească: sensul adânc al unei opere de artă ni se poate înfăţişa în întregime numai în momentul în care şi forma ei va fi complet elaborată. Neajunsurile formale vor fi semnul evident al unei inconsistenţe interioare. Forma ne face accesibil fondul, fiindcă acesta se vădeşte în măsura tensiunii formale, iar insuficienţa formală fatal derivă din neputinţa de a clarifica sensul originar în toată amploarea lui. Într-o poezie de o înaltă valoare estetică până şi cele mai mici trăsături formale trădează anumite secrete ale sensului ascuns şi invers, nu există tresărire interioară care nu şi-ar găsi echivalentul formal. Amănuntele formale, în cazul că au legătură organică cu întregul, sunt un semn vizibil al amănunţimii cu care a fost elaborat fondul original, care, în consecinţă va impresiona cu atât mai copleşitor. Forma nu ne ,,transmite" o interioritate, ea o conţine, fiindcă interioritatea însăşi a putut prinde consistenţă numai graţie tendinţei formative originare.

Forma nu este altceva decât mijlocul de organizare al interiorităţii. [...]. Numai în modul acesta devine viziunea internă ceva supraindividual. Spiritualitatea niciodată nu s-ar putea dezvolta dacă frământarea haotică din interior n-ar putea fi stăpânită. Cu cât se va cristaliza mai bine haosul, cu atât va fi mai consistentă spiritualitatea vieţii interne. Prin urmare, varietatea formelor artistice şi intensitatea tensiunii lor nu este semn de mecanizare, ci, dimpotrivă, semnul cel mai evident al unei adânci vitalităţi spirituale. Aceasta bineînţeles cu o condiţie: ca formele să fie elaborate din interior, adică să avem de a face cu forme originare.

Problema formei este deci o problemă de entelehie. Graţie acesteia sensurile conţinute în mod potenţial în substratul cel mai adânc al vieţii spirituale se unifică într-o singură concepţie sau viziune. Vârtejul interior prinde consistenţă şi dintr-un clocot cu momente de-a pururi schimbătoare devine o prezenţă.

Forma are deci, prin însăşi originea ei, un triplu rol: primul şi cel mai important, de a da unui sens haotic o unitate substanţială, de a descifra fondul originar, consolidând în felul acesta existenţa eului; al doilea, de a întrupa acest fond originar pe care felul acesta ni-l face accesibil; al treilea, de a izola sensul pe care l-au întrupat celelalte date ale lumii externe, dezvăluindu-ne astfel înţelesurile unei lumi proprii. În fiecare sforţare este conţinută această

triplă directivă, care în realitate formează o unitate strânsă.

4. *Tudor Vianu, Forma ca unificare*

Individualitatea organică este specifică în primele forme ale vieţii; organismele au adică individualitatea speţei lor. Odată cu înmulţirea şi diferenţierea treptată a speţelor, individualitatea tinde către forma singularităţii, adică organismele încep a se deosebi nu numai de la o speţă la alta, dar şi înăuntrul fiecărei speţe. tendinţa aceasta culminează în om şi în creaţiile lui de artă. Opera de artă este sinteza cea mai singular-individuală. Unificarea părţilor într-un întreg, adică forma în ultimul înţeles dat acestui cuvânt, dobândeşte în artă modalitatea sintezei, adică a fuziunii într-un produs calitativ nou, dar această sinteză nu este specifică, ci singulară sau originală. Cuprindem întreaga caracteristică a formei artistice, dacă ne gândim că ea apare de cele mai multe ori prin conformarea unei materii anorganice şi folosind virtuţile ei pur fizice, mecanice, optice, sonore etc. Domeniul fizic nu cunoaşte însă decât mecanicitatea reversibilă şi ignoră individualitatea. Caracteristica cea mai izbitoare a formei artistice este deci de a înfrânge mecanicitatea naturii şi lipsa ei de individualitate. Forma artistică este rezultatul acţiunii prin care materia este adusă la condiţia vieţii pe alte căi decât ale evoluţiei biologice.

În unele generaţii de cercetători s-au înmulţit încercările de a descrie formele tipice în artă, stabilind, în genere, cupluri contrastante, ca, de pildă, forme în care domină *unitatea* sau*multiplicitatea*,
forme *deschise* sau *închise* (Wolfflin), formele *infinite* şi *perfecte* (Strich), forme organice sau geometrice (Worringern), *serii* şi *labirinte*, perspective *scenice* şi *cartografice*(Focillon) etc. Oricare ar fi interesul unei astfel de clasificări, ca un mijloc apt pentru a determina o primă cunoaştere a operelor şi ca o metodă pentru a stabili afinităţile dintre opere felurite în unitatea unui curent, a unui cerc de cultură etc., ea rămâne totuşi insuficientă pentru a ne conduce până în intimitatea individuală a formei. Căci, admiţând că într-un tablou de Rubens şi unul de Rembradt, stabilim aceeaşi precumpănire a multiplicităţii asupra unităţii aceea şi formă deschisă, aceleaşi perspective scenice etc., adică aceleaşi caracteristici ale barocului, nu epuizăm odată cu acestea individualitatea formei celor doi artişti, operele lor rămânând profund deosebite, cu toate asemănările ce îi apropie. Ştiinţa formelor artistice n-are decât deci o valoare propedeutică; ea poate fi apoi un adjuvant al istoriei. Conceptul filosofic al formei ne opreşte să acordăm acestei ştiinţe o altă însemnătate. Formele fiind în fiecare creaţie de artă, unice, ele nu admit comparaţie şi nici generalizarea asupra lor. Ştiinţa formelor ne duce numai până în preajma acestora; de aci înainte intră în drepturile ei cunoaşterea individuală, aceea a criticii artistice.

5. *N. Hartmann, Formă şi conţinut. Materie şi material artistic*

Nimic nu este mai curent în estetică decât conceptul de *formă*. Tot ce e frumos în ceea ce ne întâmpină, fie în natură, fie în creaţiile artistului, se prezintă mai întâi cu ceva modelat într-un anumit fel, şi contemplându-l avem sentimentul nemijlocit că cea uşoară modificare a frontierei ar însemna turburarea frumosului ca atare. Unitatea şi integritatea plăsmuirii, unicitatea ei şi desăvârşirea ei în sine depind cu totul de formă; şi noi ştim, chiar fără să putem dovedi, că nu este vorba aici numai de aspectul exterior, de contur sau de limite, nici măcar de ceea ce se oferă vederii sau nu este dat în alt mod pe calea simţurilor, ci de unitate internă şi de desăvârşire a formei, de articulare şi conexiune, de legitate şi necesitate totală.

Vorbim deci de „forma frumoasă" ca de ceva binecunoscut şi care nu mai ridică probleme, totuşi înţelegem prin ea lucruri foarte diferite. Ne referim deopotrivă la proporţiile nobile ale unei opere plastice, la distribuţia maselor într-o clădire, la ritmul şi succesiunea intervalelor unei melodii, ca şi la construcţia unei întregi bucăţi muzicale, sau la alcătuirea meşteşugită a scenelor unei piese de teatru; nu mai puţin însă, la jocul liniilor unui peisaj în mijlocul căruia ne găsim, la statura puternică a unui copac uriaş, la nervurile fine ale unei frunze. Şi totdeauna ceea ce avem în minte este modelarea pornind dinăuntru, forma esenţială şi trimiţând dincolo de sine a întregului. S-a şi numit această formă, în opoziţie cu forma exterioară, pur accidentală a unui lucru, „forma interioară"; şi termenul trezea vag în minte ceva în felul vechiului *eidos* aristotelic, care ca forţă motrice internă trebuia să constituie totodată principiul modelării exteriorului.

Ce înseamnă însă atunci „formă interioară"? Tocmai faptul că se pleacă de la o metafizică istoric învechită dă temei la îndoieli. Greu va primi cineva de astăzi să admită, de dragul problemei estetice a formei, preexistenţa unui domeniu ideal de esenţe şi să lege de acesta misterul sentimentelor formei, trezite în chipul cel mai nemijlocit în subiectul care contemplă. El ar ajunge în plus prin aceasta în vecinătatea periculoasă a cunoaşterii teoretice şi a alcătuirii ontice corespunzătoare a lucrurilor. Căci ca principiu al unei atare alcătuiri era conceput eidosul.

Şi chiar fără o metafizică de felul acesta, ştergerea graniţei faţă de purul raport al existenţei rămâne un pericol pentru conceptul estetic al formei. Firește, acesta desemnează un raport esenţial în alcătuirea lucrului. Dar acesta se potriveşte şi pentru lucru ca obiect de cunoaştere: pentru organism, pentru cosmos şi structurile fizice din care el este constituit, pentru om ca tip şi caracter, pentru stat ca formă organizată a unei comunităţi umane, pornind dinăuntru. „Forma interioară" înseamnă în adevăr prea puţin, conceptul ei este prea general, prea palid.

Problema specific estetică, în chip manifest, nu este încă nicidecum atinsă printr-însa. Şi cum ar putea fi altfel? Termenul de „formă frumoasă" nu este în fond mult mai mult decât o altă expresie pentru frumuseţe, aşadar o precizare aproape tautologică. Lucrul acesta se poate schimba abia dacă izbutim să arătăm în ce ar consta particularitatea „frumosului", în forma frumoasă. În privinţa aceasta au existat multe încercări. Frumosul a fost căutat în unitate, în armonia părţilor sau a membrelor, în dominarea varietăţii incluse în operă; de asemenea, mai mult subiectiv, în caracterul plăcut, în transparenţa imediată, ba chiar în însufleţirea sau spiritualizarea a ceea ce se oferă simţurilor. Dar toate acestea sunt numai determinări foarte generale şi aproape goale de sens, dacă nu stă în spatele lor o determinare fundamentală cu adevărat capabilă să le susţină. Unele dintr-însele nu se potrivesc tuturor cazurilor, celelalte nu nimeresc esteticul veritabil al formei, întrucât dimpotrivă ele aparţin oricărei modelări a fiinţei, mai ales celei superioare.

Se mai adaugă şi alte greutăţi. Este oare ceea ce ţine de conţinut - într-o poezie, într-un portret, într-o dispoziţie resimţită în natura liberă - exclus din frumos? Sau se socoteşte că întreg aşa-numitul „conţinut" aparţine şi el în acest sens formei? Lucrul acesta l-am putea fără îndoială gândi. Dar atunci de ce se vorbeşte numai de formă, de vreme ce conceptul formei implică în sine sensul unei opoziţii faţă de ceva de ordinul conţinutului, care este modelat abia prin mijlocirea formei?

E cu putinţă ca nepotrivirea aceasta să ţină de nepriceperea conceptului de conţinut. Să încercăm deci să-l înlocuim cu unul mai precis. Pentru aceasta ne oferă un sprijin analiza categorială: conceptul complementar al formei este „materia". Printr-însa, ontologic, nu trebuie nicidecum să înţelegem doar materia sensibilă care umple spaţiul; materie în sensul cel mai larg este tot ce e nedeterminat şi nediferenţiat în sine, în măsura în care e capabil să primească o formă - până jos, la purele dimensiuni ale spaţiului şi ale timpului. În adevăr, şi acestea joacă în obiectul estetic, în chip limpede, un rol de materie, căci doar există arte ale spaţiului şi ale timpului.

Există însă şi alt sens mai restrâns al materie, în înţeles estetic. Printr-însul se înţelege domeniul elementelor sensibile pe care se mişcă plăsmuirea artistică. În sensul acesta, piatra sau bronzul este materia sculpturii, culoarea materia picturii, sunetul materia muzicii. Aici materia nu mai înseamnă ceva ultim şi indisolubil, necum ceva substanţial. Ci cu desăvârşire numai specia elementelor sensibile care în creaţia artistică suferă o modelare de un fel particular.

Raportul acesta este însă, fără îndoială, fundamental pentru toată analiza obiectivă mai departe a frumosului. Ba el ţine deja de primii paşi ai analizei. Căci este lesne de înţeles că întregul chip de modelare atârnă în arte, în mare

măsură, de felul materiei în care se plăsmuieşte. Se confirmă aici „legea universal-categorială a materiei", care spune că în genere, în toate domeniile de obiecte, materia contribuie la determinarea formei, întrucât nu fiece fel de formă este cu putinţă în fiece materie, ci numai o formă de un fel determinat într-o materie determinată. Ceea ce, fireşte, nu suprimă autonomia formei, ci numai o îngrădeşte. Aici îşi au rădăcina acele fenomene cunoscute din „disputa în jurul lui *Laokoon*" a veacului al XVIII-lea. Sculptura nu poate modela, în marmură, tot ce reprezintă fără greutate poezia, în materia cuvântului. Acestea sunt fenomene autentice de limitare a domeniilor artistice şi legitarea lor, odată descoperită, nu poate fi în nici un chip contestată. În opoziţia categorială faţă de materie ca principiu desemnând un domeniu, conceptul estetic al formei dobândeşte astfel o primă determinare clară. Şi aceasta poate fi menţinută fără greutate în toate domeniile artei; căci fiecare din domeniile ei îşi are, tocmai, materia ei determinată. Ba se poate spune că întreaga împărţire a artelor frumoase este luată în primul rând de la deosebirea materiei lor. Parte însă, principiul de diferenţiere dat în felul acesta se întinde şi la domeniul larg al frumosului extraartistic.

Cu toate acestea, raportul acesta priveşte numai una din laturile conceptului de formă. Se vede aceasta deja din faptul că tocmai ceea ce ţine de „conţinut" într-o operă de artă, adică aceea ce este denumit în mod inadecvat astfel, nu se rezolvă într-un atare concept al materie. El este abia atins de acesta. Trebuie deci, dacă conceptul de conţinut urmează să păstreze aici un sens clar, să mai existe încă o altă opoziţie faţă de formă.

Această nouă opoziţie iese limpede la lumină pretutindeni de unde este vorba în artă de reprezentare, aşadar acolo unde modelarea constă în a face sensibil-intuitiv ceva care are, sau cel puţin ar putea să aibă. Şi dincoace de artă o subzistenţă în lume. Poezia de pildă înfăţişează conflicte, pasiuni, destine omeneşti, sculptura forme corporale, pictura aproape tot ce putem vedea. Aceste domenii de conţinut nu sunt în sine artistice, abia modelarea de către arte le dă caracterul acesta. El oferă însă „teme" pentru o atare modelare, „subiectul" - în acest sens, „materia" care este transpusă de creator în prezenţă sensibil-intuitivă.

„Materia" în sensul acesta nu o găsim în toate artele ; nu o găsim de pildă în muzică (cel puţin în muzica pură), nici în arhitectură, nici în ornamentică. Cu totul problematic devine conceptul în frumosul naturii. Atunci însă trebuie cel puţin să se admită că în aceste arte categoria formei apare într-un dublu raport de opoziţie: odată faţă de materia „în" care ele modelează; pe de altă parte, faţă de materialul „pe care" ele îl modelează. Şi în chip manifest, trebuie să existe aici o relaţie între modelarea în primul rând şi modelarea în al doilea sens. Problema care se deschide astfel priveşte departe. A o rezolva dintr-o dată, este greu să izbutim. Există oare, în genere, două feluri de modelare într-una şi aceeaşi plăsmuire? Nu trebuie să fie modelarea materiei şi modelarea materialului în fond una

şi aceeaşi? Şi totuşi, ele nu pot fi numai distinse, ci sunt chiar esenţial distincte. Când poetul modelează pe de o parte caractere şi destine de viaţă, pe de altă parte modelează sunetul cuvintelor în care el le exprimă, prima modelare nu poate fi identică celei din urmă. În opera creată însă, de pildă într-o succesiune de scene caracteristică, realizabilă sub formă de dialog, ambele sunt atât de strâns contopite într-o unitate vie, încât ele nu sunt numai imposibil de separat, ci sunt şi date ca o modelare unică ce se exercită pe două laturi.

Este aceasta numai iluzie, sau există cu adevărat o atare modelare pe două laturi în acelaşi timp? Ultimul lucru ar însemna că una şi aceeaşi modelare prelucrează un material nemodelat, respectiv modelabil, de două feluri. S-ar putea ca tocmai în acest raport dublu să devină sesizabil secretul frumosului ca atare, - şi chiar dacă nu în întregime, cel puţin o parte esenţială din el.

Stă însă la îndemâna oricui să vadă că în acest caz categoria însăşi a formei n-ar mai putea fi suficientă, şi că în locul ei ar trebui să treacă anumite categorii ale structurii obiectului, care să facă posibilă surprinderea împletirii a două raporturi manifest eterogene, ca şi convergenţa lor în unitatea unei diversităţi intuitive, - sau, mai degrabă, în unitatea intuitivă a două diversităţi.

Surse:

1. W. Tatarkiewicz, *Istoria celor şase noţiuni,* Editura Meridiane, Bucureşti, pp. 73-75

2. Gheorge Achiţei, *Frumosul dincolo de artă,* Editura Meridiane, Bucureşti, pp. 40-47

3. Liviu Rusu, *Eseu asupra creaţiei artistice,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, pp. 299-304

4. Tudor Vianu, *Tezele unei filosofii a operei*, în *Opere*, vol. 7, pp. 512-514

5. N. Hartmann, *Estetica,* Editura Univers, Bucureşti, pp. 15-18

IX. Opera de artă şi momentele ei constitutive

Ars şi *techne* - sunt doi termeni care nu semnificau pentru elin şi latin ceea ce noi înţelegem astăzi prin termenul de *artă*. Pentru grec *techne* însemna pricepere, iscusinţa de a lucra un obiect oarecare precum casă, corabie, pat, veşmânt sau de a face o acţiune: de a comanda o armată, de pildă. Toate aceste iscusinţe erau denumite „arte":

arta arhitectului, a croitorului, a geometrului. De asemenea în tradiţia greco-latină arta însemna *regulă,* iar regula era considerată ca element definitoriu pentru artă (de exemplu întrucât poezia era - după greci - inspirată de muză, ea nu era considerată artă; în acest sens, Platon arăta că „munca iraţională nu se poate numi artă"). Prin urmare în sfera conceptului de artă intra şi cunoaşterea dar şi îndeplinirea unei activităţi după o regulă. În evul mediu termenul *ars* era înţeles exclusiv în sensul artei de gen superior, adică, *artă liberală* (geometria, retorica, logica, gramatica, aritmetica, astronomia şi muzica). Atunci cele şapte arte liberale erau predate la Universitate dar nu ca *arte frumoase.* Se consemnează ca important faptul că în Renaştere se produce o*separare* a artelor frumoase de meserii. Această separaţie a fost determinată de situaţia socială, existenţială a artiştilor şi, anume, de tendinţa artiştilor plastici de a urca o treaptă socială superioară. În fapt ei aveau de ales fie să fie consideraţi meseriaşi fie savanţi. De asemenea după cum stabileşte W. Tatarkievicz în *Istoria celor şase noţiuni* în Renaştere accepţiile a ceea ce noi numim astăzi sculptură nu erau deloc identice cu ceea ce credeau artiştii italieni. De pildă, la sfârşitul secolului al XV-lea, în Italia, Angelo Poliziano utiliza cinci noţiuni diferite în loc de una singură, *sculptura*: a) *statuarii* (adică cei ce lucrau piatra); b) *caelatores* (cei ce lucrau metalele); c) *sculptores* (cei ce lucrau lemnul); d) *fictores* (modelatorii de argilă); e) *encausti*(modelatorii de ceară). Ce rezultă de aici? Două lucruri. Faptul că apare un proces de integrare noţional, şi, al doilea acela că, apare conştiinţa acută că producţiile sculptorului se înrudesc cu producţiile pictorului şi arhitectului atât de mult astfel încât toate acestea pot să fie cuprinse într-o *unică* noţiune şi denumire. Ceea ce este interesant este faptul că în secolul al XVI-lea denumirea de „arte frumoase" se utiliza, în primul rând, cu privire la arhitectură, pentru ca apoi în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea în cuprinsul artelor frumoase să intre şi pictura, sculptura, muzica, poezia, dansul şi elocinţa. Oricum, în secolul al XVIII-lea nu mai încăpea nici o îndoială că meseriile sunt meserii, iar în privinţa numelui de artă noţiunea era nouă: arta însemna *ceea ce produce frumosul*.

Majoritatea teoreticienilor consideră că viziunea anticilor despre artă era clară în timp ce în perioada modernă concepţia nu este nici foarte clară şi nici destul de lămurită. În orice caz punctul de plecare raţional şi tare în definire este considerat următorul: există un gen căruia îi aparţine arta şi el este, în fond, sinonim cu o activitate conştientă de elaborare, de creaţie. Genul acesta este considerat însă ca fiind foarte larg. Dificultatea constă în a descoperi acea trăsătură caracteristica care separă arta de alte tipuri de activităţi şi de alte creaţii ale omului. În manieră platoniciană de a defini, putem considera că s-au cumulat până acum mai multe tipuri de definiţii care simplificat ar suna astfel: a) trăsătura caracteristică a artei constă în aceea că produce *frumosul* (frumosul nu e însă un termen univoc); b) trăsătura caracteristică a artei constă a fi o activitate sinonimă *mimesisului* (termenul de imitaţie are însă o multitudine de sensuri); c) trăsătura esenţială, caracteristică definitorie a artei ar fi dată de

faptul că ea este asociată *producerii de forme* (şi conceptul de formă este însă prea larg); d) trăsătura caracteristică este considerată a fi *expresia*; e) s-a considerat, adeseori că trăsătura caracteristică a artei este aceea că ea suscită *trăiri estetice* (dar nici acest termen n-are o semnificaţie univocă); f) trăsătura caracteristică a artei constă în a provoca un *şoc psihologic*; g) trăsătura caracteristică este *perfecţiunea*; h) trăsătura caracteristică definitorie este *creaţia*. S-au conturat câteva concluzii semnificative. Prima ar fi aceasta: clasa obiectelor numită „artă" nu este doar vastă dar ea este şi neunitară. În acest sens Wittgestein arăta că noi avem prea multe prejudecăţi platoniciene cu privire la unitatea lucrurilor. În al doilea rând s-a formulat opinia că definirea artei nu este doar dificilă, ci, în genere nu e posibilă numai prin încercarea de a descoperi „sâmburele comun", trăsătura definitorie a tuturor obiectelor care fac parte dintr-o categorie, în acest caz, *arta*. W. Tatarkievicz dezvoltă această idee şi propune analogia cu *familia*. În componenţa unei *familii* arată el, intră întotdeauna mai multe alte *familii.* În vremurile vechi cei ce intrau într-un ordin cavaleresc erau obligaţi să menţioneze „neamurile ce intră în alcătuirea neamului său". O atare obligaţie - arată autorul menţionat - pare să revină şi celui ce vrea să denumească o noţiune precum *arta*, adică să arate „familiile" ce intră în componenţa ei. Oricum în ceea ce priveşte trecutul ei în Europa noi avem efectiv doar istoria denumirii de artă şi nu avem noţiunea. Prin urmare numai denumirea a dăinuit pe câtă vremea noţiunea s-a schimbat lent dar integral. De asemenea, în contemporaneitate sub denumirea de ară s-au formulat noţiuni foarte diferite încât este dificil să le găsim numitorul comun. Soluţia propusă este aceea a *definiţiei alternative*. În fapt, în conceptul de artă intră toate elementele consemnate în mod tradiţional: redarea obiectelor, construirea formelor, exprimare a unor trăiri, producerea unui şoc etc. Tatarkiecicz va încerca să sugereze o asemenea definiţie alternativă de tipul: „arta este redarea obiectelor *sau* construirea formelor; sau, arta *este* exprimarea trăirilor *numai* dacă produsul acelor redări, construiri sau expresii *este* capabil să încânte *sau* să emoţioneze *sau* să şocheze".

Redăm în continuare după această introducere sumară asupra conceptului de artă câteva texte semnificative referitoare la conceptul de *operă de artă*. Primul dintre acestea îi aparţine lui Tudor Vianu şi este intitulat *Tezele unei filosofii a operei*. Plecând de la o fenomenologie simplă a conştiinţei Tudor Vianu ajunge să stabilească cele nouă elemente definitorii ale unei opere de artă: 1. *produsul*; 2. *unitar* şi *multipli*; 3. *înzestrat cu valoare*; 4. *obţinut prin cauzalitate finală*; 5. *al unui creator moral*; 6. *dintr-un material*; 7. *constituind un obiect calitativ nou*; 8. *original imutabil*; 9. *ilimitat simbolic*. Ultimele două atribute sunt cele care dau marca de specificitate a operei de artă şi o delimitează pe aceasta de creaţia ştiinţifică, cea tehnică sau filosofică. Pentru că în partea a doua a prezentei cărţi există un capitol special dedicat lui Tudor Vianu nu insistăm asupra acestui text aici. Tot din Tudor Vianu am reprodus într-o formă extrem de concentrată cele patru momente constitutive ale operei de artă

aşa cum sunt propuse de esteticianul nostru în *Estetica sa* . Ne referim la *izolare*, *ordonare, clarificare* şi *idealizare*.

Următoarele două texte aparţin gândirii fenomenologice în estetică respectiv lui Roman Ingarden şi Mikel Dufrenne. Primul se intitulează *Structura internă a operei de artă,* iar cel de al doilea*Opera de artă şi execuţia sa.*

1. *Tudor Vianu, Tezele unei filosofii a operei*

Munca şi opera

Prima lumină pe care o putem obţine asupra esenţei operei o dobândim actualizând reprezentările implicate de cuvântul care o denumeşte, mai cu seamă dacă alăturăm acest cuvânt de termeni apropiaţi şi pe care vorbirea curentă îi asociază adeseori. Desigur, opera este produsul muncii, un rezultat al ei. Nu orice muncă produce însă opere. Există munci inproductive, activităţi care se desfăşoară în van: opera nu le încununã. Dar, chiar muncile productive, ca, de pildă, acele cu rol pozitiv în economia unei societăţi, nu se concretizează, până la urmă, într-o operă. Munca unui salahor, a unui muncitor care controlează şi face să funcţioneze o maşină, nu produce o operă. Opera este produsul singurelor munci capabile să sfârşească într-un rezultat concret şi relativ durabil. Vorbim, apoi, de munca organismului, dar nu de opera lui. Inima munceşte din greu în timpul ascensiunilor laborioase. Vorbim apoi, printr-o metaforă abia simţită, şi de munca unei maşini. Dacă vorbim de munca organismului şi de aceea a maşinilor, dar nu de opera lor, împrejurarea provine nu numai din lipsa rezultatului concret şi durabil, dar şi din aceea a finalităţii sau a agentului moral sau a valorii. Nu asociem cu munca unei maşini sau a unui organ, ideea unei cauze finale, adică a reprezentării unui scop care ar călăuzi-o în timpul efortului său. Fiziologii vorbesc de mecanismul inimii; ipoteza finalistă le este inutilă pentru a explica modul în care muşchiul cardiac absoarbe şi respinge lichidul sanguin. Desigur, activitatea inimii face parte din unitatea funcţională a unui agent fizic şi maşina nu lucrează decât supravegheată de un lucrător. Agentul fizic nu este însă şi unul moral, şi lucrătorul, cu însuşirile lui de atenţie, conştiinciozitate şi abilitate, rămâne exterior muncii însăşi a maşinii. Când vorbim de munca maşinii, iar nu de aceea a lucrătorului care o conduce, nu ne reprezentăm în ea o prezentă umană, calitatea morală a unei persoane. Deşi, din maşină pot ieşi obiecte concrete, durabile şi valoroase, lipsa calităţii, ei de persoană, de agent moral, ne împiedică a vorbi despre operele ei. Tot astfel, cu toate că şi organismul, prin produsele lui, poate produce unele obiecte concrete şi de o oarecare durabilitate, lipsa de valoare a acestora ne opreşte a vorbi despre opera lui. Lipsa unuia singur din atributele amintite, produs concret şi durabil, finalist, al unui agent moral, posedând o valoare, retrage rezultatului unei munci calitatea unei opere. Opera întruneşte, însă, toate aceste

atribute. Prelungind aceste prime indicaţii, furnizate de analiza vorbirii, putem obţine o definiţie a operei.

Munca sau opera naturii?

Cât de indispensabilă este gruparea tuturor atributelor semnalate mai sus, pentru a distinge între simpla muncă şi aceea care se încunună printr-o operă, ne dăm seama atunci când ne oprim în faţa activităţilor naturii. Un naturalist, căruia îi este suficientă ipoteza materială şi mecanicistă, va vorbi cel mult de munca naturii. Un filosof spiritualist sau un panteist vor vorbi despre opera ei. Cine admiră opera naturii, cu prilejul înfloririlor ei periodice sau a speţelor vegetale şi animale care s-au diferenţiat treptat şi stăpânesc azi pământul, sau cu ocazia proceselor geologice care au conformat peisajul planetei noastre, gânditorii şi poeţii care îşi mărturisesc entuziasmul lor cu privire la miracolul armoniei în organizarea materiei vii şi chiar la frumuseţea aspectelor luate de materia moartă, introduc neapărat, în chipul lor de a considera natura, ideea finalităţii, a calităţii morale a agentului creator şi a valorii produsului lor. Divinitatea exterioară creaţiei sau spiritului infuz în întreaga natură lucrează călăuzit de un scop, după un plan, prin spontaneitate morală şi obţinând valori, pentru toţi filosofii spiritualişti, teişti sau panteişti. Ipoteza spiritualistă şi religioasă este totdeauna prezentă în vorbirea acelora care ne invită să admitem operele naturii. Respingerea acestei ipoteze, nu ne mai dă dreptul să vorbim decât despre munca ei.

Definiţia operei

Opera, orice operă, este deci produsul finalist şi înzestrat cu o valoare al unui agent moral, de obicei al unui om, considerat în calitatea morală a fiinţei lui. Produsul pe care îl numim operă are o realitate concretă şi relativ durabilă. Realitatea lui se afirmă atunci când se desparte de creatorul care l-a produs. Relaţiile operei cu creatorul său sunt însă mai complexe, după cum vom vedea din desfăşurarea acestei analize. Deocamdată, ne este suficient să observăm că nu există operă decât acolo unde produsul s-a izolat de creatorul lui şi de procesele active care i-au premers. Câtă vreme artistul visează sau lucrează şi atâta timp cât savantul experimentează, îşi verifică rezultatele, le completează sau le amendează, opera nu există încă. Opera apare numai atunci când, creatorul simte că lucrarea lui a atins un termen dincolo de care este inutil să mai continue şi atunci când, în spaţiul lumii, opera ocupă o poziţie opusă creatorului său, creatorul privind din punctul său către punctul operei şi luând cunoştinţă de ea, ca de un lucru deosebit de sine.

Pentru a atinge acest rezultat, creatorul şi-a propus un scop şi a lucrat după un plan. Există, desigur, în cristalizarea treptată a unei opere şi efecte neprevăzute de creator, independente de scopul propus şi de planul

după care lucrează. Există în cursul realizării unei opere şi substituţii de scopuri, creatorul orientându-se la început după un scop şi hotărându-se apoi să adopte un altul. Nu există, însă, opere produse în întregime de întâmplare. Efectele neprevăzute au trebuit să fie selectate, introduse într-o structură finalistă, recunoscute, adică drept utile şi adaptate scopului urmărit. Iar acest scop, oricâte alte scopuri anterioare ar fi înlocuit şi oricât de târziu ar fi început să orienteze lucrarea către rezultatul ei definitiv, a trebuit să se precizeze pentru ca opera să apară.

Produsul finalist, care este opera, creatorul îl obţine conformând un material. Materialul nu trebuie să fie neapărat materie: materialul nu este totdeauna material. Un savant, un filosof, un moralist conformează un material spiritual, un material de concepte, de judecăţi, de raţionamente. Lucrarea de notaţie a rezultatelor sale poate fi o operaţie secundară şi neesenţială. Auguste Comte, meditându-şi lucrările până în ultimele lor amănunte, aşa cum ne asigură biografii lui, putea să-şi considere opera împlinită încă din faza ei pur mentală, înainte de transcrierea ei grafică. De asemeni, un inginer poate să-şi privească opera încheiată îndată ce încredinţează proiectul său constructorilor tehnici, care urmează s-o realizeze materialmente. S-ar putea spune că, în cazul inginerilor, opera trece prin două faze ale materializării, opera este însă gata odată cu cea dintâi dintre ele, adică cu proiecţia în plan a viitoarei lucrări spaţiale. Evident, împrejurarea se schimbă pentru alţi creatori de opere. Pentru unii din aceştia, realizarea materială a concepţiei lor poate să modifice concepţia însăşi. Pictorii şi sculptorii, dar şi unii meşteşugari, fac adeseori această experienţă. Materia nu este pentru ei un vehicul indiferent al concepţiei, ci un factor cu rol pozitiv şi creator în desăvârşirea operei. Sculptorul care, modelând lucrarea sa în pământ, o vede tăiată în piatră sau turnată în bronz, ştie că felul materiei pe care o va întrebuinţa este un factor constitutiv al operei sale. Opera este pentru el esenţialmente materială.

Manevrând un material, creatorul îi dă o formă. Rămâne o problemă, pe care urmează încă s-o discutăm, dacă analiza filosofică poate menţine deosebirea curentă dintre materialul şi forma operei. Este mai probabil că, nu există material absolut amorf şi că în cel mai brut dintre ele a lucrat un principiu formal. Forma însăşi este unitatea unei multiplicităţi, o *unitas multiplex*. A conforma înseamnă a unifica, a integra o multiplicitate. Cum nu există însă decât materiale formate, fie numai chiar prin lucrarea pregătitoare a naturii, a conforma înseamnă a integra o multiplicitate de unităţi multiple. Orice operă este un întreg multiplu. Din acest punct de vedere, a crea o operă înseamnă a duce mai departe lucrarea de organizare formală a naturii.

Operele omeneşti se înlănţuiesc, astfel, cu procesele naturii, dar, în acelaşi timp, i se opun acesteia. Căci, orice operă este un obiect nou în natură, pe care natura nu l-a putut singură produce. Forţele naturii pot dezorganiza opera umană, dar n-o pot înlocui. Există o adversitate continuă între natură şi operele omului, deşi acestea nu se

pot produce decât conformând materialele puse la îndemână de natură şi folosind mijloacele date împreună cu legile ei. Solidaritatea operei cu natura nu exclude însă antagonismul lor. Orice operă este apoi supraadăugată naturii. Suma tuturor operelor alcătuieşte, pe planeta noastră, o regiune nouă, o sferă de provenienţă pur umană, *tehnosfera*. Un organism animal sau o plantă, în momentul apariţiei lor, sunt şi ele obiecte noi, în sensul că lipseau până atunci din natură; ele posedă, cu alte cuvinte, o noutate cantitativă, dar nu şi una calitativă. Opera are, însă, totdeauna o noutate calitativă. A zecea mie sau a suta mie de perechi de ghete ieşită dintr-o fabrică au o valoare deosebită, o altă calitate economică, tocmai pentru că sunt a mia sau a suta mie pereche de ghete. Plantele şi animalele nu-şi schimbă calitatea odată cu multiplicarea lor, decât atunci când sunt cultivate de om pentru a satisface unele din nevoile lui; plantele de pe terenurile de cultură şi animalele din crescătorii se înscriu, însă, printre operele omului; ele fac parte din tehnosferă.

Printre opere sunt unele care sunt nu numai noi, dar şi unice. Calitatea lor deosebită nu provine din punctul pe care îl ocupă într-o serie omogenă, ci tocmai din faptul că nu aparţin unei serii, nu s-au repetat şi nu sunt repetabile. Acestea sunt operele ştiinţei, ale filosofiei, ale artei. Noutatea lor este originalitatea. Există deci o noutate cantitativă, una calitativă şi una calitativ-originală. Acest din urmă atribut îl recunoaştem numai operelor savanţilor, filosofilor şi artiştilor.

O nouă deosebire ne apare în punctul acesta. Deşi originale, operele ştiinţei şi ale filosofiei nu sunt ataşate de materialul în care se manifestă decât prin legături disolubile. Aceeaşi teorie ştiinţifică sau filosofică, aceeaşi prezentare de fapte sau aceeaşi argumentare se poate face, cu alte cuvinte, într-o altă ordine sau cu alte metode ale expunerii. Numai operele artei sunt atât de indisolubil legate de forma înfăţişării lor materiale, încât orice schimbare a acesteia le modifică sensul şi valoarea. Originalitatea operei de artă exprimă, deci, un raport special între concepţia artistului şi forma materială care o manifestă. Precizăm natura acestui raport atunci când spunem că originalitatea operei de artă este imutabilă.

Distingând între forma manifestării lor materiale şi sensul lor, putem spune că operele ştiinţei, ale filosofiei şi ale artei sunt simbolice. Ele au acest caracter ca orice fapt de limbă. Cuvântul sonor sau scris şi legătura dintre cuvinte semnifică o realitate deosebită de ele însele şi anume, un concept sau o legătură de concepte. Cele dintâi sunt, aşadar, ceva pus în locul altcuiva, substitute sau simboluri. Realitatea substituită prin cuvinte şi prin conexiunile lor, adică formaţiunile intelectuale pe care le numim concepte, judecăţi sau raţionamente, au în operele filosofice şi ale ştiinţei un înţeles precis. Când regăseşte acest înţeles, adică atunci când în locul substitutului a aflat substituitul, spiritul îşi întrerupe cercetarea. Spunem, din această pricină, că înţelesul unei opere ştiinţifice sau

filosofice ocupă adâncimea unei perspective limitate. În operele artei însă, dincolo de substituitul format de cuvinte, sunete, mişcări, linii, forme, volume, culori etc., regăsim un înţeles pe care nu-l putem subordona unui concept sau unei legături de concepte precise, un înţeles mai bogat şi care, debordând necontenit conceptul, provoacă lucrarea niciodată limitată a restabilirii înţelesului. Simbolul artistic este, deci, limitat. Originalitatea artistică este nu numai imutabilă, dar şi ilimitat-simbolică.

Însumând rezultatele analizei de mai sus şi înainte de a le valorifica în atâtea probleme ale fenomenologiei generale a operei şi ale aceleia speciale a operei de artă, putem spune că opera este produsul finalist şi înzestrat cu valoare al unui creator moral care, întrebuinţând un material şi integrând o multiplicitate, a introdus în realitate un obiect calitativ nou. Acest obiect calitativ nou este original şi simbolic în cazul operelor filosofiei şi ale ştiinţei. El este imutabil original şi limitat simbolic în cazul operelor filosofiei şi ale ştiinţei. El este imutabil original şi ilimitat simbolic în cazul operelor artei.

[...] Definirea operei şi, în cele din urmă, a operei de artă, s-a făcut printr-o serie de atribute, a căror însumare continuă să marcheze trecerea de la natură la tehnică şi la artă. Există, însă, şi unele controverse cu privire la delimitarea acestor domenii. În şirul operelor, arta este cea mai determinată, aceea care întruneşte numărul cel mai mare de atribute. Retrăgând unul sau altul din aceste atribute, parcurgem drumul invers: de la artă, la tehnică şi la natură. Există, deci, posibilitatea ca, din unghiul artei, să precizăm graniţele domeniilor conexe şi să limpezim unele din controversele care pot apărea cu această ocazie. Opera de artă ne-a apărut deci ca:

1. Produsul

2. unitar şi multiplu,

3. înzestrat cu valoare,

4. obţinut prin cauzalitate finală,

5. al unui creator moral,

6. dintr-un material,

7. constituind un obiect calitativ nou,

8. original imutabil - şi

9. ilimitat simbolic.

Prin singurele prime două atribute, nu ne găsim încă în domeniul operelor. Natura cunoaşte şi ea produse de integrare, unitare şi multiple. Evident, aceste produse posedă adeseori o valoare, totuşi aceasta nu apare decât prin munca omului care trebuie să opereze cel puţin pentru a le extrage şi a le transporta, dacă nu pentru a le da un început de transformare. Arborele de pădure nu devine o valoare decât abătut şi transportat, dacă nu şi transformat în material de construcţie. Intervenţia muncii unui om, adică a unui agent moral, valorifică produsele naturii şi le dă caracterul unor opere. Am văzut însă [...] că în ipoteza unei metafizici spiritualiste, teiste sau panteiste, produsele naturii pot fi considerate şi ele ca opere, valoarea provenindu-le atunci din alt izvor decât acel al muncii omeneşti, dar tot din activitatea unui agent moral.

Cu al treilea atribut, din şirul celor notate mai sus, intrăm deci în domeniul operelor, dar deocamdată în acel al operelor tehnice. Orice operă tehnică este un produs material de integrare, valoros, finalist, datorit unui creator, înscriind în realitate un obiect nou. Noutatea operei tehnice este oare cantitativă sau calitativă? Putem oare recunoaşte operelor tehnice noutate originală? Desigur, prima operă tehnică dintr-o serie omogenă, primul telefon, primul avion, primul post de radio-emisiune şi radio-recepţie au fost opere originale. Toate celelalte opere tehnice de acelaşi fel, repetând modelul iniţial, n-au mai avut decât o noutate cantitativă, deopotrivă cu a tuturor operelor pe care le numim bunuri economice sau mărfuri. Între primul şi al miilea aparat de radio există deosebirea dintre calitate şi cantitate. Prin calitatea originalităţii lor, primele opere tehnice dintr-o serie, aşa-zisele invenţii, se înrudesc cu operele ştiinţei. Inventatorul nu este numai un tehnician, dar şi un om de ştiinţă, un savant cunoscând principiile şi legile. Ceilalţi făuritori de opere, care repetă invenţia primitivă, sunt numai tehnicieni. Prin atributul originalităţii, intrăm deci în domeniul ştiinţei, ca şi al filosofiei. Am văzut, în fine, că abia prin originalitatea imutabilă şi prin simbolismul ilimitat pătrundem în regiunea artei.

2. *Momentele constitutive ale operei de artă*

a) *Izolarea*

Primul moment constitutiv al operei de artă decurge din caracterizarea valorii estetice ca un scop în sine. Cine gândeşte un obiect în sfera valorii estetice şi îl răsfrânge ca operă de artă, îl consideră ca o realitate sustrasă

înlănţuirii evenimentelor, ca ceva care îşi ajunge sie, ca un scop intrinsec. Dar, cine nu se mulţumeşte numai să cugete obiectul ca operă artistică, dar şi să prelucreze efectiv un material pentru a obţine opera, trebuie să găsească mijloacele indicate pentru o astfel de ţintă. Primul dintre aceste mijloace este izolarea. Opera de artă este şi trebuie să fie un obiect izolat din complexul fenomenelor care alcătuiesc împreună câmpul experienţelor practice. Nu există operă de artă care prin felul în care se înfăţişează să nu manifeste însuşirea de a fi izolată faţă de restul realităţii. Modalităţile izolării variază însă cu fiecare artă. Astfel, tăcerea care precede începutul unei bucăţi muzicale sau al unei reprezentaţii teatrale lucrează în aceste arte ca un cadru izolator. Tăcerea care anticipează muzica nu este numai o condiţie psihologică pentru buna ei receptare, dar un moment estetic constitutiv. [...] Ceea ce este tăcerea şi întunericul în muzică, este rama în pictură.

[...] Acelaşi rol îndeplineşte soclul în sculptură.

[...] Printre mijloacele care înalţă imaginea în planul vizualităţii pure stă şi întrebuinţarea soclului în sculptură sau a scenei în teatru. Dar, cu aceasta atingem o altă modalitate a izolării şi anume, proiectarea în spaţiul artistic, un termen mai general decât spaţiul vizual. Însuşirea de a fi un loc al purei vizualităţi este numai una din calităţile spaţiului artistic.

[...] Artele, zise succesive, întrebuinţează în vederea izolării proiecţia în timpul artistic. Timpul artistic prezintă şi el numeroase caractere diferenţiate faţă de timpul practic. Mai întâi, timpul artistic, prin facultatea lui de a contrage sau de a extinde durata evenimentelor, manifestă felul lui convenţional.

b) *Ordonarea*

Pentru o conştiinţă care nu este călăuzită nici de disciplina ştiinţifică, nici de aceea a artei, impresiile pătrund în ea într-un mod cu totul întâmplător.

[...] Există însă şi un [...] mijloc de ordonare a icoanei lumii, şi aceasta este arta. Dar arta, spre deosebire de ştiinţă, nu are nevoie de sacrificiul calităţilor sensibile ale obiectelor. Chiar atunci când ea trebuie să folosească noţiuni, ca de pildă, în literatură, ele nu sunt decât simple materiale care, prin felul în care sunt compuse, ajung să reconstituească o imagine individuală. Se poate spune, în adevăr, că arta rămâne în toate împrejurările ordonarea lumii ca imagine. Dar, ordonarea presupune unificare, adică grupare a elementelor disparate în mai multe unităţi restrânse, subordonate unei largi unităţi cuprinzătoare. Este evident, deci, că pentru a avea unitate trebuie să

existe o varietate, pe care s-o înglobeze şi s-o domine. Pentru mulţi din esteticienii mai vechi, formula frumuseţii era unitatea în varietate. [...] Acest vechi câştig al esteticii trebuie păstrat şi astăzi, cu excepţia că fenomenologia frumuseţii nu ni se pare a se istovi prin această singură formulă. Un număr mai mare de însuşiri contribuie să completeze structura obiectelor frumoase. Printre acestea, rolul unităţii în varietate este însă incontestabil.

[...] Un cuvânt trebuie spus şi despre relaţia în care izolarea stă cu unificarea. Deşi nevoile analizei ne-au făcut a distinge între aceste două particularităţi ale structurii artistice, acţiunea lor merge tot timpul mână în mână. Căci, fără îndoială că printre mijloacele unificării trebuie să trecem şi izolarea, după cum printre mijloacele izolării trebuie să numărăm şi unificarea. O operă este mai unitară prin însăşi forţa izolării ei de restul realităţii. Tot astfel, ea este mai bine izolată când perfecta ei unitate intimă o constituie ca un organism sustras tuturor determinărilor exterioare.

c) *Clarificarea*

Un alt moment constitutiv al operei de artă este, în consecinţă, clarificarea. Cercetarea poate cu siguranţă distinge în cunoaşterea lumii, mai ales aşa cum ea se produce într-o mentalitate civilizată, pătrunsă mai mult sau mai puţin de disciplina ştiinţei, un conţinut perceptiv şi unul normativ, aspectul şi semnificaţia lui. Dozajul acestor două elemente se produce, de cele mai multe ori, în avantajul celui din urmă.

[...] Clarificarea, ca un moment constitutiv al artei, nu implică pentru operele ei obligaţia de a înfăţişa numai plăsmuiri clare, adică bine conturate şi bine luminate. Pictura a obţinut adeseori cu succes reprezentarea clar-obscurului, a contururilor care se desprind din ceaţă, a luminilor tremurătoare, răsfrânte de o suprafaţă lucie a desişurilor de pădure. Muzica şi poezia au ştiut, de asemeni, să reprezinte sentimentele şi, în general, stările de spirit fără formă determinată, presimţirile, revelaţiile fugitive, tendinţele instabile şi echivoce, acel ,,nu ştiu ce şi nu ştiu cum" al poetului nostru.

d) *Idealizarea*

Prin operaţia izolării, ordonării şi clarificării, fragmentul de materie sau grupul de fapte ale conştiinţei prelucrat de artist a dobândit o însuşire ideală, care alcătuieşte un al patrulea moment constitutiv al operei de artă. Izolată din înlănţuirea aspectelor şi evenimentelor şi constituită ca o unitate care pare a avea principiul determinării în ea însăşi, opera de artă nu mai aparţine lumii experienţelor noastre comune, în care orice realitate este legată cu

altele şi determinată de acestea. Pe de altă parte, cum opera de artă înfăţişează un conţinut perceptiv, accentuat cu atât mai energetic cu cât semnificaţia lui este împinsă mai în umbră, se poate spune despre ea că mai mult apare, decât există. Categoria existentului presupune reprezentarea unui substrat, adică a unei realităţi care stăruie independent de chipul în care ea apare conştiinţei şi necondiţionată de funcţiunile ideale prin care spiritul o ia în stăpânire. Oricare ar fi varietatea aparenţelor lui, existentul rămâne identic cu sine şi stăruind chiar după stingerea ultimei conştiinţe omeneşti. Opera de artă nu aparţine însă existenţei, ci aparenţei. Ea este un mod de a apărea al lucrurilor şi este, ca atare, condiţionat şi corelaţionat cu unele funcţiuni ale spiritului, precum vizualitatea, audiţia, imaginaţia etc. Deşi, în teorie pură, după cum s-a încercat şi în şirul acestor paragrafe, opera de artă poate fi considerată neatârnat de conştiinţa care o reflectă, pentru a putea determina pe această cale particularităţile structurii ei obiective, progresul cercetării trebuie să arate că ne găsim aici în faţa unei simple ipoteze şi că, adevărul complet al lucrurilor, arta rămâne totdeauna corelaţionată cu spiritul omenesc. Fiind un fel de a apărea, ea este un fel de a apărea pentru ştiinţa umană. Particularităţile structurii ei sunt, în mod permanent, adaptate funcţiunilor conştiinţei. Izolată din mijlocul lumii, necondiţionată de ea, simplă aparenţă, trebuie să recunoaştem artei o însuşire ideală.

Idealitatea artei se poate determina, însă, şi prin precizarea raportului ei cu categoria realului. Numim real, tot ce poate intra în ţesătura experienţei noastre practice, tot ce ne poate influenţa într-un chip oarecare voinţa. În acest înţeles, o fantomă este reală atâta timp cât credem în ea şi ne comportăm în consecinţă. În momentul în care pierdem această credinţă şi recunoaştem fantoma ca fantomă, ca simpla proiecţie a unei reprezentări a spiritului, ea devine ireală şi ideală. Idealitatea artei nu este, însă, a irealităţii. Irealitatea se opune realităţii în cuprinsul aceleiaşi sfere. Ele sunt produsul unei măsuri comune. Realitatea sau irealitatea unui lucru se precizează pentru noi prin deopotriva lor raportare la practică. Cu operele artei se întâmplă, însă, altfel. Idealitatea artei este areală.

[...] Dar, idealitatea artei rezultă şi din faptul că reprezentările ei par a aparţine mai mult decât domeniul realităţii, aceluia al necesităţii.

3. *Roman Ingarden, Structura internă a operei de artă*

Problema principală este structura internă a operei de artă, respectiv a obiectului estetic, constituit pe baza unei opere de artă de către un receptor competent, problemă legată şi de aceea a aşa-numitei ,,obiectivităţi" a valorii estetice.

Când se analizează structura internă a operei de artă (a obiectului estetic), trebuie să se ţină seama că în diversele domenii ale artei, precum şi în diferite operele de artă izolate, pot interveni deosebiri esenţiale cu privire la caracterul unitar al structurii acestora. Operele de artă pot avea o structură mai omogenă sau mai puţin omogenă în funcţie de perfecţiunea, de conţinutul şi de stilul lor. De aceea, o analiză a lor atentă poate duce la concluzii foarte diferite. Totuşi, în vederea unei prime orientări, este necesar să se traseze liniile directoare ale problematicii generale şi posibilele ei rezolvări.

În primul rând trebuie făcută deosebirea între armătura neutră din punct de vedere valoric şi momentele artistic şi estetic valoroase ale operei de artă. De fapt, într-o operă de artă adevărată nu există momente lipsite de orice fel de semnificaţie pentru apariţia calităţilor estetic valente şi mai cu seamă valoroase. Totuşi acest fel de semnificaţie nu este echivalent cu valoarea pe care o deţine un moment al operei de artă (respectiv al obiectului estetic). În semnificaţia, respectiv în rolul pe care îl joacă fiecare moment al operei de artă la constituirea calităţilor estetic valente (relevante) sunt posibile diferite trepte, în funcţie de capacitatea diferită de manifestare a acestor momente. În ciuda deosebirilor care intervin din acest punct de vedere în structura diverselor opere de artă, pot fi deosebite trei tipuri generale ale determinărilor acestora: 1. momente materiale sau formale, în sine neutre estetic, printre care însă se cuvin deosebite acele momente care au o importanţă pentru constituirea calităţilor estetic valente, aşadar care sunt valoroase din punct de vedere *artistic*; 2. momente şi mai ales calităţi supraetajate celor dinainte şi care sunt valoroase (pozitiv sau negativ), adică estetic valente; 3. valoarea estetică însăşi care de asemenea este în sine determinată calitativ.

Totalitatea determinărilor primului grup constituie armătura estetic neutră a operei de artă. În diferitele arte ea este determinată prin diferite selecţii de momente. Aşa de pildă, dintre calităţile estetic neutre ale operelor aparţinând aşa-numitelor arte figurative (literatura, pictura, sculptura), face parte şi construcţia stratificată, care dintr-o operă muzicală sau dintr-un tablou abstract lipseşte. Tot de ele ţin şi diferite momente ale structurilor *quasi*-temporale existente în operele literare sau în muzică, dar absente din structura tabloului. În sfârşit, neutre estetic sunt structurile categoriale ale obiectelor reprezentate într-o operă de artă, deşi poate să nu fie nerelevant pe plan artistic dacă, de pildă, într-o operă literară printre obiectele reprezentate au precădere cele cu structură statică sau procesele care în structura lor formală conţin aspecte dinamice. Unele proprietăţi ale armăturii neutre a operei pot juca un rol mai mult sau mai puţin important în constituirea de calităţi estetic valoroase în obiectul estetic. Aşa de pildă, cu totul alte posibilităţi se deschid pentru apariţia diverselor structuri dinamice într-o operă muzicală, cu structură *quasi*-temporală, decât în operele care nu au o asemenea structură şi

sunt construite static. Ar fi însă greşit să se creadă că operele arhitectonice ar fi lipsite de momente dinamice esenţiale, având un rol important la constituirea calităţilor estetic valoroase.

Pe baza armăturii neutre a operei de artă se supraetajează - aşa cum am mai spus - diferite calităţi estetic valente; dacă se ivesc într-o selecţie anumită şi ordonate corespunzător ele constituie valoarea estetică determinată calitativ a operei.

În această situaţie se conturează diferite posibilităţi tipice de relaţii, dependenţe şi autonomii între: momentele neutre estetic, artistic relevante şi estetic valente, şi mai ales între determinările valoroase ale unei opere de artă concretizate şi valoarea estetică a acesteia, precum şi între însăşi valorile estetice constituite pe baza determinărilor estetice valoroase. Tocmai aceste relaţii şi dependenţe se cuvin cercetate mai îndeaproape, deoarece clarificarea lor permite

înţelegerea construcţiei specifice a diverselor opere de artă. În acest scop e necesar mai întâi să ne putem orienta în privinţa calităţilor estetic valente şi să obţinem o privire de ansamblu despre varietăţile acestora. Primul pas îl poate constitui lista pe care o oferim aici, chiar de-ar fi doar provizorie, de calităţi estetic valoroase, indicate prin denumiri folosite în diferite limbi în momentul frecventării unei opere de artă.

A. *Momente estetic relevante*

I. *Momente materiale*

a) *emoţionale*: emoţionat, înduioşător, liric; trist, posomorât, disperat, dramatic; groaznic, înspăimântător, înfricoşător, tragic; bucuros, senin, vesel, plin de fericire; plăcut, drăguţ, neplăcut, supărător, desfătător, dureros; serios, solemn, măreţ, patetic, demn...

b),,*intelectuale*": glumeţ, ingenios, ager, pătrunzător, interesant, plin de umor, profund-plicticos, obtuz, ,,greoi", banal, superficial, uşor...

c) *de substanţă*: unele calităţi senzoriale, de pildă din sfera culorilor sau a sunetelor, precum anumite culori saturate sau culori ,,şterse" (,,pastelate"). Sunetul plin al unei viori bune, al unui clopot de argint, al sticlei de calitate, timbrul sunetelor, de pildă al glasului omenesc etc.

II. *Momente formale*

a) *pur obiectuale*: simetric, asimetric, nesimetric (acesta din urmă în diverse variante); omogen, neomogen, compact, ,,descompus"; concis, ,,lăbărţat"; unitar, neunitar, eterogen, uniform, monoton; bogat, sărac, slab, ,,redus", neînsemnat...; zvelt, stângaci (în înfăţişare), ,,greu" (în arhitectură de pildă), elansat, greoi, nearmonios, ,,neîndemânatic", încărcat; ,,simplu" (în germană *schlicht*), armonios, nearmonios.

b) *derivate* din experienţa receptorului: transparent, netransparent, încurcat, confuz; clar, neclar, tulbure, nebulos, pătrunzător; expresiv, inexpresiv, echilibrat, dezechilibrat, calm, zbuciumat, proporţionat, disproporţionat; încordat, dinamic, static; corect, incorect, ordonat, dezordonat, haotic...

III. *Variante de calităţi ,,alese" sau ,,vulgare*"

nobil, distins, elegant, neelegant, grosolan, vulgar, ordinar, ,,mitocănesc", ,,grosier" (lipsit de subtilitate), subtil, rafinat, căutat, simplu, necăutat; delicat, nedelicat, brutal, perspicace, pur (culoare), ,,impur" (în culoare, desen); măreţ, modest, finisat, nefinisat...

IV. Moduri de manifestare ale calităţilor

blând, ascuţit, dur, ţipător, strident, moale, savuros, palid, bătător la ochi, discret, agresiv...

V. Variante ale ,,noutăţii"

nou, vechi, proaspăt, original, lipsit de originalitate, modern, contemporan, demodat, învechit, excepţional, minunat, şablonard, comun...

VI. Variante ale ,,naturaleţii"

natural, firesc, artificial, forţat, exagerat, afectat, patetic, idealizat...

VII. Variante ale ,,veridicităţii"

veritabil (în germană *echt*), neimitat, onest, sincer, fals, falsificat, nesincer, neonest...

VIII. Variante ale ,,realităţii"

,,adevărat", ,,real" (în ce priveşte aspectul de realitate), nereal), simulat, iluzoriu, imaginar, fabulos...

IX. Moduri de ,,a acţiona" asupra privitorului

stimulator, excitant, neliniştitor, calmant, liniştitor, reconfortant, fortifiant, tonic, dezarmant, debilizant, zguduitor, impresionant, înspăimântător, nesolicitant...

Momentelor estetic valoroase trebuie să li se opună variantele valorilor estetice însăşi, pe care de obicei le denumim cu ajutorul unor substantive, ca de pildă ,,frumosul", sau cu ajutorul unor adjective care definesc însăşi opera înzestrată cu respectiva calitate. Spunem un ,,frumos" poem. Atunci când dorim să marcăm calitatea care defineşte valoarea dată, folosim denumiri abstracte ca ,,frumuseţea". În lista alcătuită de mine, mă voi folosi pentru simplificare numai de adjective, deşi e vorba de a indica momentul care determină o anume valoare. Socotesc că există numeroase valori de acest fel, şi nu una singură, cum se susţine în mod obişnuit. De aceea, am împărţit pe grupe chiar şi calităţile valorilor. Şi anume:

B. *Determinări ale valorilor estetice*

a) plăcut, drăguţ, frumos (fiecare dintre aceste calităţi se poate ivi în diferite variante calitative, cu neputinţă de enumerat aici);

b) urât, slut, oribil, scârbos...

c) plin de farmec (*charme*), de graţie (*grâce*), lipsit de farmec, de graţie...

d) mare, puternic, ,,mărunt", fără putere...

e) matur, imatur, ,,crud"...

f) perfect, strălucitor, ales...

După cum se vede în toate grupările, apar denumiri atât ale momentelor pozitiv valoroase, cât şi negativ valente, dar ele nu sunt niciodată estetic neutre, deşi au fost enumerate şi momente care numai într-o coapariţie cu altele,

selectate în mod adecvat, îşi dobândesc valenţele estetice. Aceste denumiri sunt adeseori folosite în cadrul unor fraze care devin judecăţi de valoare, respectiv evaluări ale unor obiecte estetice, constituite pe baza unor opere de artă. Ele indică ceva ce ne este dat sau este resimţit nemijlocit, ceea ce ne emoţionează într-o experienţă şi ne dă astfel prilejul de a emite o apreciere. Lista trebuie considerată ca având un caracter provizoriu şi este necesar să fie controlată. Va trebui completată sau schimbată, înlăturându-se unii termeni. Multiplele sensuri ale fiecărui termen în parte trebuie cercetate, depunându-se eforturi de a le preciza înţelesul. În general, lucrul acesta nu se poate realiza prin anumite definiţii, ci recurgându-se la exemple care vor permite diferenţierea calităţilor înrudite şi, totodată, vor ,,satura" cu date intuitive cuvinte rupte din context. Calităţile înscrise în listă sunt fie valoroase în sine, fie că devin valoroase datorită ansamblului de calităţi împreună cu care apar, în sfârşit îşi pot schimba valoarea şi rolul în raport cu respectivul grupaj. Şi grupările de calităţi pot fi pozitiv sau negativ valoroase, dar toate cazurile posibile nu aveau cum să fie arătate în listă. Persoanele care se interesează de această problemă şi vor s-o cerceteze mai îndeaproape îşi vor putea da lesne seama de faptul că, dacă lista este bine întocmită măcar în principiu, atunci ea conţine toate cele trei feluri de calităţi estetic valoroase. Prin studii analitice, care trebuie întreprinse peun material concret, adică asupra unor opere de artă izolate, se va putea obţine un progres real în estetică. Aceste cercetări vor constitui baza concretă a unor consideraţii, care altminteri s-ar menţine la simple generalizări. De aceea, acord atât de multă importanţă problemei întocmirii, perfectării şi prelucrării listei de calităţi estetic relevante.

În diferitele opere de artă (respectiv, în obiectele estetice) pot apărea simultan diferite calităţi estetic valoroase, precum şi diferite valori estetice. Nu se întâmplă mai niciodată ca într-o operă de artă să se arate doar una din aceste calităţi. Dar, tocmai acest fapt constituie punctul de plecare pentru o întreagă problematică, extrem de complicată, pe care doresc s-o schiţez aici. Pe de altă parte, este limpede că nu toate momentele calitative enumerate mai sus pot apărea laolaltă în una şi aceeaşi operă de artă. Mai întâi, pentru că există o mult prea mare multitudine de calităţi valente estetice pentru a putea fi conţinute într-o singură operă. Apoi, pentru că unele se exclud reciproc şi nu pot apărea împreună. Există calităţi care, deşi se pot ivi într-o aceeaşi operă, nu se împacă între ele şi dau naştere la fenomene contradictorii. Acestea din urmă par a nu fi niciodată neutre estetic, ci în majoritatea cazurilor estetic valoroase, iar în unele cazuri favorabile ajung să fie şi pozitiv valoroase.

4. *Mikel Dufrenne, Opera de artă şi execuţia sa*

Opera de artă trebuie să se ofere percepţiei: dar pentru a trece, într-un fel oarecare, de la existenţă virtuală la o existenţă în act, ea trebuie să fie executată. Iar execuţia se impune cel puţin pentru artele ale căror opere există şi

se perpetuează prin semnele în care au fost depuse, aşteptând astfel să fie interpretate. Se poate vorbi, în acest caz, de experienţă virtuală, deşi opera este încheiată şi deşi, în principiu, reprezentarea nu adaugă nimic la ceea ce autorul a vrut să spună. În ceea ce priveşte exigenţa concretizării - cum spune Ingarden - literatura teatrală, de exemplu, ne prilejuieşte în acest sens o foarte bună dovadă. Când citesc o piesă de teatru, simt că ceva lipseşte. Pot, dealtminteri, încerca să înlătur o atare senzaţie imaginându-mi - mai mult sau mai puţin confuz şi după ideea pe care o am despre teatru - punerea în scenă, atitudinile, intonaţiile: e vorba de o execuţie imaginară, evident, dar care deja animă textul şi, câteodată, îl iluminează, cutare cuvânt capătă sens pentru că scapă ca o mărturisire reţinută, altul pentru că explodează; cutare scenă este dramatică prin prezenţa discretă sau suverană a unui personaj mut, cutare tiradă solicită cutare mimică şi chiar cutare costum: „Oh, cum mă apasă aceste lungi zorzoane, aceste văluri!". Şi dacă uneori autorul a avut grijă să noteze indicaţiile de decor sau de joc, acest lucru vine, cu precădere, în întâmpinarea intenţiei cititorului pentru a-i stimula imaginaţia pe măsură ce difuziunea cărţii permite răspândirea teatrului văzut prin teatrul citit. Cu siguranţă însă că efortul imaginativ pe care-l fac - mai cu seamă pentru că alterează spontaneitatea percepţiei cuvintelor - rămâne mai degrabă în serviciul judecăţii decât în acela al percepţiei: executând piesa cu propriile mele resurse, caut - mai înainte de toate - să înţeleg, să descopăr sau să comentez sensul. Un atare punct de vedere este propriu lecturii: în lipsa prezenţei sensibile prin care opera poate deveni obiect estetic reţin numai ceea ce intră în sfera de exerciţiu proprie reflecţiei: structura şi semnificaţia. În timp ce la teatru mă abandonez încântării, citind dau dovadă de detaşare exersându-mi doar inteligenţa. Aceasta însemnă, fără îndoială, a trage un excelent folos şi a aduce deja un omagiu, singurul omagiu pe care-l aşteaptă piesele neizbutite, piesele care nu ajung la rampă sau acelea în care prevalează o teză. Dar, în sfârşit, dacă nu adopt atitudinea estetică aşa cum vom încerca s-o descriem mai departe, faptul se explică prin aceea că nu sunt în faţa operei însăşi, a operei ajunse la punctul în care se descoperă obiectul estetic. Şi numai execuţia permite această descoperire. Fără să ne propunem să precizăm, în grabă, modificările pe care execuţia le determină în statutul ontologic al operei, să vedem felul cum este cerută execuţia în domeniul artelor pentru care execuţia se instituie ca un criteriu de diferenţiere în raport cu celelalte arte.

4.1. *Artele în care executantul este autorul*

Într-adevăr toate artele cer o execuţie; pictorul execută portretul, sculptorul bustul. Creaţia este aici execuţie, în timp ce pentru artele în care execuţia este distinctă nu întrebuinţează acest cuvânt pentru a se demna actul creator: nu se spune că dramaturgul execută o piesă sau compozitorul o sonată. Totuşi, în artele în care execuţia este încredinţată specialiştilor, se întâmplă uneori ca autorul, pentru a-şi crea sau controla creaţia, să-şi asume şi

grija execuţiei: Eschil, Molière, Shakespeare sunt pe scenă, Racine compune *Mittridate* recitând cu atâta impetuozitate că un indiscret s-ar fi neliniştit; muzicianul compune la pian, sau preia funcţia dirijorului aşa cum arhitectul preia, câteodată, funcţia antreprenorului. Nimic nu înlocuieşte învăţămintele practicii execuţia devenind pentru autor, în acelaşi timp, şi cea mai bună sursă de inspiraţie şi cel mai bun mijloc de control. Dar atunci când execuţia coincide cu creaţia se mai poate vorbi încă de execuţie?

Această chestiune ne-ar putea antrena foarte departe în psihologia creaţiei, problemă care nu intră însă în intenţia noastră; nu o vom examina aici decât pentru a înţelege modul în care opera este întotdeauna dată percepţiei confruntând cele două forme de execuţie. Există, efectiv, între ele o diferenţă şi o asemănare. Când execuţia este diferită de creaţie şi apare ca încoronare a acesteia, ceva preexistă execuţiei şi-i impune o lege: opera există deja, are o existenţă abstractă, fără corp sensibil, dar reală şi îndeajuns de imperioasă pentru a gândi la o execuţie. Dar când pictorul îşi execută tabloul, ce anume preexistă acestei execuţii? Să observăm că problema se pune pentru toate artele, chiar pentru acelea în care execuţia operei este distinctă de creaţie: când anume începe opera să existe înainte de a se deschide sensibilului? Regăsim aici ideea obiectului estetic imaginar, idee pe care am înlăturat-o din examenul nostru: dacă opera există înaintea execuţiei creatoare, ea nu există ca atare decât pentru artist şi în imagine. Înseamnă aceasta că artistul îşi vede opera aşa cum văd în fotografie imaginea unei persoane sau chiar imaginea din vis? Nu, pentru că execuţia ar lua atunci un cu totul alt aspect şi n-ar cunoaşte renunţări şi ezitări. Creatorul nu vede, ci simte: ce anume? O certitudine, sentimentul că nu este inferior sarcinii propuse şi că se angajează pe cale jalonată de perele sale precedente; resimte, de asemenea, dorinţa de a răspunde la un apel: ceva vrea să fie, ceva la care el a meditat îndelung, a gândit în termenii meseriei sale - să notăm - intraductibili pentru profan, mai mult prin raportarea lor la ceva personal decât pentru caracterul lor tehnic, întrucât artistul se frământă gândind la culori, armonii sau personaje. Această meditaţie este aceea pe care se străduie s-o fixeze şi s-o dezvăluie, este acel ceva ce vrea să fie. Opera pe care o poartă, în acest plan, este deja o existenţă. Dar ea nu este decât o existenţă în întregime interioară creatorului; ea nu este nimic din ceea ce el ar putea să vadă sau să imite. Pregătindu-se pentru execuţie, artistul se transpune în starea de graţie, iar exigenţa care îl solicită este expresia unei anume logici interioare; logica unei anume dezvoltări tehnice, a unei anume direcţii de cercetare sub raport estetic, logica maturaţiei sale spirituale - toate acestea se confundă în artist şi artistul este acela care se confundă cu ele: mai profund decât orice om, artistul se realizează realizând, şi realizează în măsura în care se realizează. Dar să ne oprim un moment aici: această logică este cu adevărat logica unei dezvoltări personale? Se va obiecta, într-adevăr, că artistul, ca om, este adesea inegal, uneori evident inferior operei sale, şi poate până acolo încât s-o realizeze. Poate că autorul căruia îi descriem actul să fie în realitate autorul fenomenologic care

apare în operă pentru public. Dar nu se poate spune că autorul real poartă în el, câteodată fără să ştie pe ace autor egal operei în aşa fel că nu numai exigenţa operei, ci şi creaţia sa, se face în el şi în pofida lui? Ceea ce se spune uneori în legătură cu caracterul inconştient al creaţiei şi-ar găsi aici un sens. Hotărât, inconştientul nu este creator. Artistul ştie ceea ce creează. El mobilizează pentru creaţia sa rezultatele unei munci conştiente şi voluntare prin care şi-a cucerit o anume meserie, un anume gust, o anume conştiinţă a problemelor estetice, pe scurt, instrumentele creaţiei. Dar după aceasta, printr-un şiretlic al raţiunii estetice, totul se petrece ca şi cum arta ar fi aceea care s-ar produce şi s-ar reflecta în el. De aceea, autorul real nu seamănă în mod necesar cu opera sa: el este, deci, un corp oarecare şi căruia îi este suficient să fie un bun instrument pentru demonul care îl stăpâneşte, singurul capabil de maturitatea spirituală care permite invenţia. Operele sale îl urmează, evident, pe autor, dar ele desemnează ceea ce, în el, nu este al lui; şi înainte de a fi create, exigenţa pe care ele o întruchipează nu este o exigenţă care îşi are obârşia în el. Artistul aşteaptă un apel, dar fără să ştie de unde poate veni:*interior, intimo meo*.

Dar această stare de lucruri atestă încă şi mai bine faptul că în acest stadiu opera nu este decât exigentă şi are nevoie de artist ca instrument. Şi dacă originea sa e insondabilă, conţinutul este, de asemenea, indeterminat şi nu se susţine în imagini lizibile. Totul rămâne de făcut - execuţia este cu adevărat creaţie. De aceea, execuţia are aici alura pe care un Alain a descris-o atât de bine, nefiind câtuşi de puţin comparabilă cu execuţia specialistului. Exigenţa nu se îndeplineşte, dorinţa care îi corespunde nu poate fi satisfăcută decât prin trecerea de la ireal la real; nu de la o existenţă abstractă la una concretă, ci de la inexistenţă la existenţă, şi anume printr-o creaţie care, dintr-o singură lovitură, conferă operei această existenţă concretă. De aceea, în actul său, creaţia nu se poate sprijini decât pe ea însăşi sau, mai degrabă, pe propriul său produs, pe operă pe măsură ce se încheagă şi intră în existenţă. Meditaţia prin intermediul căreia artistul îşi adună forţele şi imploră un anumit apel (meditaţia poate fi absentă la artistul inconştient, adică în care exigenţa se produce fără ca el s-o înţeleagă) îi succede un efort care nu evită să fie denumit artizanal decât prin această meditaţie.

Dar. să dăm acestei idei o altă formulare: există, cert, pentru artist realitatea proiectului, dacă înţelegem prin aceasta, fie planul, fie schiţa; există o gândire care prezidează procesul creaţiei şi care îl precede. Dar această gândire a operei *de* făcut este echivalentă cu gândirea operei făcute? Dacă particula *de* indică o sarcină, dacă această gândire este un program de muncă, proiectul nu poate încă să ne dea cheia operei: el dezvăluie numai modul în care artistul a conceput actul creator. Totodată acest program trebuie să-şi ţină promisiunea. El se ordonează în perspectiva unei anumite *idei*, idee care este tocmai opera cerându-şi realizarea. Dar ce anume

semnifică această idee şi care ar fi statutul ei? Ceea ce ea implică - şi probabil că Valery n-a prea luat în seamă acest lucru - este că, pentru artist există chiar un în sine al operei, o fiinţă pe care tebuie s-o promoveze, un adevăr pe care trebuie să-l servească şi să-l manifeste; el are, fără îndoială - mai cu seamă atunci când e inspirat - sentimentul că e constrâns să se pună în serviciul operei printr-un efort al cărui sfârşit nu-l poate prevedea: nu este el acela care vrea opera, ci opera este aceea care se vrea în el, ea este aceea care l-a ales - probabil în pofida lui - pentru a se încarna, astfel că proiectul nu este decât voinţa operei în el. În acest sens, pentru artistul însuşi există o fiinţă a operei, fiinţă anterioară actului său. Dar trebuie adăugat de îndată că fiinţa operei - care ne este inaccesibilă - este inaccesibilă, de asemenea, şi pentru artist, astfel că el nu ne poate amenaja calea de acces spre ea. Înainte de a fi făcută, opera nu i se face cunoscută decât ca exigenţă şi nu ca idee pe care el ar putea-o gândi. El nu-şi gândeşte decât proiectele, iar proiectele sale - dacă sunt serioase - sunt numai schiţe: nu ideea este cea care se maturizează în el, ci încercările care se multiplică şi opera care pulsează. Când artistul lucrează - pregătind planurile, elaborând schiţele, reluând forma - el nu e în măsură să confrunte ceea ce face cu ideea pe care şi-ar fi făcut-o mai înainte despre operă; el judecă, pur şi simplu, ceea ce face; la o oarecare decepţie pe care o încearcă, şi ,ai ales, la apelul pe care îl aşteaptă - el gândeşte: acest lucru nu este încă *acesta*- şi se reaşează la lucru; dar ce este *acesta* el nu ştie şi nu va şti decât în momentul când opera, în sfârşit încheiată, îl va considera ca achitat de misiunea sa. Este, de altminteri, probabil că el va avea întotdeauna impresia că nu este în întregime absolvit, că nu l-a oprit decât lenea sau neputinţa, fără să-şi fi împlinit mandatul; operele pe care le-a elaborat nu-i par, în acest caz, decât etapa spre opera care rămâne de făcut şi pe care n-a făcut-o pentru n-a cunoscut-o. Şi singura şansă care i-ar permite s-o cunoască este de a o descoperi făcând-o: singura sa resursă este *făcutul*, urmând ca *văzutul* să-i fie recompensat. De aceea, artistul nu este artist decât prin actul său. El nu gândeşte la ideea operei, el gândeşte la ceea ce face şi la ceea ce percepe pe măsură ce face; el are întotdeauna de-a face cu *perceputul* iar însinele operei nu-i apare decât identificându-se cu acest perceput; el nu cunoaşte ceea ce a voit să facă, decât atunci când, după ce l-a făcut îl judecă şi îl percepe ca definitiv încheiat, când el apare, în sfârşit în condiţia de spectatot. Este deci cu totul iluzoriu să căutăm adevărul operei în modul în care artistul îl gândeşte. Şi totuşi, câteodată, când ne este dat să examinăm seria schiţelor - pentru gravurile lui Rembrandt, de pildă, - ciornele unui compozitor, ştersăturile unui poet, suntem tentaţi, văzând cum este făcută opera, să spunem: iată ce a vrut artistul să facă. Dar este cu totul limpede că numai retrospectiv putem concepe o idee despre operă, idee despre care presupunem că a fost prezentă în actul creator şi care l-ar fi inspirat; pentru arzist însă inspiraţia nu este decât un apel indeterminat, apel care nu se precizează decât prin încercări şi prin conştiinţa insuficienţei acestora.

Efortul care - printr-o serie de întâmplări fericite sau nefericite, prin retuşuri şi reluări - se îndreaptă de la schiţă spre operă nu poate fi comparat cu efortul actorului sau instrumentistului. Dar şi el ezită, tatonează, progresează printr-un lung şir de repetiţii. Şi ei lucrează, de asemenea, dar cu deosebirea importantă că lucrează pentru a realiza un mode şi nu pentru a face din nimic ceva. Dimpotrivă, dacă execuţia diferă, efectele sunt comparabile. Ceea ce zidarul, cu mistria sa face pentru monument urmând directivele arhitectului, pictorul o face pentru tablou. Creând opera, el o poartă dintr-o dată la o existenţă totală şi definitivă; ea nu mai aşteaptă decât o privire pentru a fi obiect estetic. Pentru operă nu există un sistem de semne care i-ar permite să aştepte o execuţie. Sensibilul este o dată pentru totdeauna, fixat, cum spune pictorul, pe pânză sau pietrificat în piatră. În toate cazurile sensibilul este materia însăşi a operei: culori, sunete, cuvinte, mişcări. Dar, în creaţie, sensibilul nu este captat şi elaborat prin mijlocirea semnelor: el trebuie să fie imediat şi direct tratat. Iar grija tratării nu poate fi încredinţată altei persoane decât creatorului însuşi, şi anume din două motive: întâiul, că sensibilul nu poate fi imaginat cu destulă precizie pentru a da directive mai înainte de a fi fost executat, şi, al doilea pentru că aceste directive nu vor fi niciodată destul de precise pentru ca execuţia să nu fie creaţie.

Caracterele execuţiei marchează opera: ceea ce este cerut executantului care realizează opera, este cerut autorului care o execută creând-o. Aici încă sensibilul trece prin om şi nu apare ca sensibil decât dacă omul îl produce cu plăcere: dincolo de susţinute eforturi pictorul trebuie să fie un virtuoz, asemeni pianistului sau dansatorului. Corpul este întotdeauna parte constitutivă - aşa cum Valéry a arătat în ceea ce priveşte arhitectura - dar nu numai împrumutând abilitatea şi siguranţa puterilor sale, ci comunicând operei - printr-un fel de complicitate - profunzimea care este în el: acel *interior* de unde emană apelul operei îşi găseşte aici analogul în inspiraţia corporală; aşa cum ideea se ridică dintr-o profunzime spirituală, mijloacele de execuţie survin dintr-o profunzime vitală. Uşurinţa trăsăturii de penel sau îndemânarea loviturii de ciocan comunică sensibilului o graţie fără de care nu poate fi obiect estetic: aşa cum dansul nu mai este dans când dansatorul este greoi sau obosit, muzica nu mai e muzică dacă trenează, desenul dacă ezită şi nu e sigur de el. Cercetarea poate fi laborioasă, dar execuţia trebuie să dispună de un organ docil şi prompt, artistul trebuie să-şi stăpânească meseria; oricare ar fi greutăţile şi retuşurile, gestul trebuie să fie sigur şi dezinvolt.

Şi pentru că există, cel puţin în privinţa efectelor, ceva comparabil între cele două execuţii - aceea a specialistului şi aceea a creatorului - suntem autorizaţi să considerăm primul caz după al doilea. Este vorba întotdeauna - pentru obiectul estetic - de a se manifesta, deci, pentru opera de artă de a trece la o existenţă concretă în care apariţia este totuna cu fiinţa sa. Numai că trecerea este mai abruptă în al doilea caz: existenţa în idee nu este încă o

existenţă, şi execuţia este o creaţie *ex nihilo*. În primul caz, dimpotrivă, trecerea se operează în interiorul existenţei care, ca atare, este greu de definit. Nu este vorba însă de o trecere de la posibil la real, deoarece opera, redusă la un corp de semne, este deja împlinită; şi dacă *posibilul*semnifică numai starea precară şi de nedefinit a ceea ce nu este încă şi aşteaptă să fie, trebuie spus că dintre toţi termenii care au candidat la fiinţă, autorul a ales deja şi i-a lăsat pe ceilalţi în neant, printr-un act care, de altfel, poate chiar nici n-a ţinut cont de ei, şi astfel încât, după el, în orice caz, posibilul nu mai poate fi evocat decât cu riscul de a cădea sub incidenţa criticii bergsoniene şi să aparţină unei iluzii retrospective. Nu acelaşi lucru se întâmplă în trecerea de la ireal la real întrucât înaintea execuţiei opera este deja reală şi, oricum, nu poate fi considerată ca ireală dacă se identifică irealul cu imaginarul. Şi nici de la absenţă, pentru această operă pe care o am sub ochi şi al cărei text îl citesc, nu poate fi considerată ca absentă: ceva din ea îmi este prezent, termenii *absenţă* şi *prezenţă* calificând mai degrabă situaţia mea faţă de operă decât natura operei. Am preferat, astfel, să spunem: *de la exigenţă la împlinirea sa*, căci proiectul, prin el însuşi, nu are corp şi fiinţă decât prin ceea ce îi dă formă, în timp ce opera scrisă este deja formată şi nu-şi aşteaptă decât metamorfoza pe care i-o impune executantului. Acelaşi text îl aşteaptă pe cititor ca şi pe actor, jocul nefiind altceva decât o lectură rafinată care scuteşte spectatorul să mai recurgă la text. Ceea ce execuţia aduce este manifestarea operei sub specia sensibilului, a vizualului şi a auditivului. Trecerea este o trecere de la abstract la concret, dacă vom fi de acord să numim abstractă existenţa semnelor pentru care lectura este un mijloc şi nu un scop - şi care solicită, mai ales, inteligenţa - şi concretă existenţa în care aceste semne îşi găsesc o expresie sensibilă, în care nota de pe portativ devine sunet, în care cuvântul scris devine cuvânt rostit, acelaşi cuvânt dar care îşi schimbă funcţia schimbându-şi aspectul, astfel că însăşi semnificaţia sa se schimbă, dacă nu în conţinut cel puţin în ceea ce priveşte elocvenţa. În trecerea de la abstract la concret trebuie să admitem, deci, anumite grade de existenţă: ceea ce se modifică nu este conţinutul operei aşa cum reflecţia îl poate înţelege, ci plenitudinea fiinţei sale; schimbarea nu rezidă în trecerea de la ireal la real - trecere care a fost impusă prin actul creator odată pentru totdeauna - ci, în interiorul însuşi al realului, de la o existenţă abstractă la o existenţă sensibilă, de la fiinţă la apariţia ei. Apariţia este însă atât de necesară obiectului estetic, încât el poate suscita încă două forme de activitate, despre care se poate spune că reprezintă cazuri limită ale execuţiei şi din care una, cel puţin, merită să fie examinată aici.

Surse:

1. Tudor Vianu, *Tezele unei filosofii a operei* în *Opere*, vol. 7, pp. 511-550

2. Tudor Vianu, *Momentele constitutive ale operei de artă*, *Estetica în Opere* vol. 6, pp. 100-111; 114-116; 122-

124; 129-130; 132.

3. Roman Ingarden, *Structura internă a operei de artă* în *Studii de estetică,* Editura Univers, 1978, pp. 341-349.

4. Mikel Dufrenne, *Opera de artă şi execuţia sa* în *Fenomenologia experienţei estetice,* vol. I, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976, pp. 68-70; 81-91.

X. Unitatea şi diversitatea artei

Într-un fel sau altul a cerceta, ceea ce a ajuns să fie desemnat printr-o formulă deja consacrată, *tema unităţii şi diversităţii artei,* este ceva ce se impune în mod obligatoriu, atât în cuprinsul teoretizărilor particulare(ştiinţele artei, istoriile diverselor arte sau ale literaturii) cât şi în cele ce năzuiesc spre generalizări şi abstractizări „ultime". Prin urmare, meditaţii şi analize referitoare la problematica unităţii în multiplicitate a fenomenului artistic pot fi găsite şi în teoretizările cu bază empirică marcată şi-n viziunile şi teoriile preocupate să explice şi interpreteze frumosul şi arta într-un cadru conceptual şi categorial mult mai larg şi mai adânc, *non-empiric*. Aceasta şi explică faptul că, tema ca atare, poate fi identificată atât în studii aparţinând primului cât şi celui de al doilea domeniu, adică atât „teoriilor artelor" cât şi esteticii filosofice propriu-zise.

În fapt, s-a conturat, în timp, un domeniu teoretic destul de clar delimitat şi limitat numit *morfologia artei* care tocmai aceasta are drept obiect: să cerceteze arta ca un *sistem* de forme, clase, familii, varietăţi, ramuri, genuri şi specii. Oricum, trecând rapid în revistă chipul în care, de la Platon şi Aristotel şi până la ultimele teorii estetice s-au conturat *clasificări ale artelor* , vom constata că, în cele mai multe cazuri, ceea ce a contat în primul rând, a fost *criteriul* propus. Or, criteriile, grosier vorbind, au variat de la cele strict psihologico-antropologice la cele*ontologice, estetice*, altfel spus, de la cele ce au luat în seamă analizatorii senzoriali implicaţi în fiecare artă, la cele ce au considerat că, fundamental pentru orice artă este *modul ei de existenţă,* adică, cadrul preeminent spaţial sau temporal în care *aceasta* sau *acestea* fiinţează. În orice caz, Lessing, cel din *Laocoon - sau despre limitele picturii şi ale poeziei* este considerat a fi „părintele" de necontestat al ideii clasificării ontologico-estetice artelor, adică a clasificării dihotomice a artelor plecând de la criteriul mijloacelor fundamentale de realizare ale acestora în: a) arte fluente sau succesive (poezia, muzica) şi b) arte stabile sau simultane (arhitectura, desenul, pictura, sculptura). A rămas celebră definirea artelor ca fiind *spaţiale* (simultane) sau*temporale* (succesive) prin următoarea precizare: „obiectele care, integral sau parţial coexistă în spaţiu se numesc *corpuri;* obiectele care, integral sau

parţial se succed în timp se numesc*acţiuni;* prin urmare, acţiunile sunt obiecte specifice ale poeziei". Adoptând un criteriu ontologic în clasificare Lessing n-a ierarhizat din punct de vedere axiologic cele două clase de arte. De asemenea, se pare că el a fost destul de atent şi asupra necesarei înţelegeri a existenţei unei zone de interferenţă între spaţialitate şi temporalitate, între simultaneitate şi succesiune. Astfel, după cum a observat cu deosebită acuitate M. Kagan în *Morfologia artei,* chiar Lessing, demonstrând că artele plastice creează *corpuri,* iar poezia *acţiuni*, a dat dovadă de suficientă subtilitate pentru a vedea şi zona de întrepătrundere, pentru că, remarca el, în ultimă instanţă, pictura şi sculptura întruchipează *în mod nemijlocit* corpuri, iar *în mod indirect* - acţiuni, tot aşa după cum poezia, dând naştere *în mod nemijlocit* la acţiuni, înfăţişează ochilor noştri *în mod indirect* şi corpuri.

În fapt, nivelul ontologic - după cum a observat pe bună dreptate M. Kagan - trebuie luat primul nivel de clasificare, adică nivelul fundamental şi iniţial, pentru că, opera de artă este creată, există şi este receptată, în primul rând, ca o construcţie materială, ca o îmbinare de sunete, volume, pete de culoare, cuvinte, mişcări, cu alte cuvinte, ca *obiect* având o caracteristică spaţială, temporală, sau spaţial-temporală. De asemenea, nivelul ontologic implică ideea că această construcţie materială este indiferentă gradului de valoare artistică, altfel spus, acest nivel este neutru din punct de vedere axiologic. Acelaşi autor notează că opera de artă, evident nu se reduce la această construcţie materială, dar ea nu poate exista în afara acesteia, separat de ea, sau independent de ea: „opera de artă ca formaţiune spirituală imanentă construcţiei date, ce se găseşte în aceasta este receptată prin ea şi inseparabil de ea. De aceea, latura material-contructivă a operei de artă este *statul ei ontologic*, baza ei fundamentală, condiţia existenţei sale reale, şi, în acelaşi timp, aspectul ei nemijlocit senzorial-receptiv." (M. Kagan, *Morfologia artei,* p. 336).

Putem nota în acest context că analiza morfologică s-a dezvoltat foarte mult astfel încât există, la ora actuală, inventariate o serie întreagă de încercări de clasificare a artelor. Astfel există posibilitatea de a trece în revistă aproape întreaga istorie a esteticii în funcţie de modul în care teoreticienii şi esteticienii au „rezolvat" problema clasificării diverselor arte. Platon şi Aristotel sunt consideraţi, astfel, importanţi pentru sugestiile lor referitoare la genurile artistice. De asemenea Sfântul Augustin este adeseori citat pentru propunerile lui legate de felul în care gândul se exprimă în mod diferenţiat în diversele stiluri şi forme ale discursului literar şi artistic. Oricum, dacă ar fi să trecem la o enumerare - deloc cu pretenţie de exhaustivitate - asupra celor mai importanţi esteticieni care au furnizat clasificări, diviziuni ale artelor, ne-am putea opri la următorii: Ch. Batteaux, M. Mendelssohn, W. Krug, August Schlegel, Fr. Schelling, Kant, Hegel, H. Weisse, F. Fischer, Max Schalser, O. Külpe, H. Taine, W. Wundt, Nietzsche, H. Lotze, Ch. Lalo, G. Senper, Pierre Francastel, E. Souriau, Th Green, Th. Munro, M. Kagan. Merită

amintite în acest context câteva asemenea contribuţii. Astfel, Kant însuşi, a propus un principiu de clasificare adeseori luat în considerare. Autorul *Criticii facultăţii de judecare*, pleacă de la „analogia artei cu modul de exprimare de care se servesc oamenii în vorbire pentru a comunica între ei cu cea mai mare perfecţiune posibilă". Pe această bază, Kant distinge *cuvântul*(articulaţia), *gestul* (gesticulaţia) *sunetul* (modulaţia, tonalitatea), respectiv, *artele cuvântului* (poezia şi elocinţa), *artele figurative* - sau cele ale exprimării ideilor în intuiţia sensibilă. Acestea din urmă se subdivid în arte ale *adevărului sensibil* (plastica, adică, sculptura şi arhitectura) şi arte ale *aparenţei sensibile* (pictura, adică pictura propriu-zisă şi grădinăritul). În fine, el distinge artele *tonalităţii* sau ale jocului frumos ale senzaţiilor, impresie ale *simţurilor exterioare* (muzica şi arta culorii). De asemenea, în acest context este amintit adeseori Max Schasler care în monografia intitulată *Sistemul artelor derivat dintr-un nou sistem de segmentare, care se află inclus în însăşi esenţa artelor,* găseşte că artele pot fi clasificate în două paliere, fiecare având trei trepte. În primul nivel se află *arhitectura, sculptura, pictura,* iar în cel de al doilea *muzica, mimica, poezia.* Şi el este considerat ca putând fi inclus între teoreticienii ce au adoptat, mai degrabă, un principiu ontologic în clasificare decât unul strict psihologic, cum ar fi cel pe care l-a propus Külpe care a divizat artele în *optice, acustice* şi *optico-acustice.* De asemenea, K. Wise în *Despre relaţia reciprocă dintre joc, artă şi limbaj,* propune următoare schemă de clasificare: 1. Artele temporale. Artele cuvântului (literatura şi muzica); 2. Artele spaţiale. Artele plastice: a) tridimensionale (sculptura, arhitectura); b) bidimensionale (pictura şi desenul; arta decorativă); 3. Artele spaţial-temporale - artele mişcării (pantomima, dansul). Această clasificare este importantă şi prin aceea că introduce drept criteriu de departajare „trezirea în receptor a unor reprezentări specifice". Astfel, artele temporale precum literatura se caracterizează prin trezirea unor reprezentări *definite.* Muzica ca artă temporală se caracterizează prin aceea că trezeşte în receptor reprezentări *nedefinite.* Artele spaţiale - artele plastice tridimensionale precum sculptura trezesc, la rândul lor reprezentări *definite* în timp ce arhitectura trezeşte reprezentări *nedefinite.* Pictura, desenul trezeşte ca artă spaţială bidimensională reprezentări *definite,* iar arta decorativă ca artă plastică bidimensională trezeşte reprezentări *nedefinite.* În fine, pantomima ca artă spaţial-temporală şi ca artă a mişcării trezeşte reprezentări *definite,* iar dansul reprezentări *nedefinite.*

Am putea continua evidenţierea unor asemenea sisteme de clasificare dar ceea ce este important este faptul că, până acum aproape că s-au epuizat toate criteriile posibile de distingere a fiecărei arte în parte plecând de la componenta fiziologică, cea psihologică, cea sociologică, cea antropologică, cea semiotică, cea ontologică şi nu în ultimul rând, cea metafizică. Astfel de pildă Thomas Munro *În artele şi relaţiile lor mutuale* a consemnat faptul că, arta în general, şi diversele arte în special sunt tipuri evolutive supuse unei perpetue deveniri „ca însăşi civilizaţia a

cărei mişcare o urmează". În fapt orice definiţie sau clasificare a artelor elaborată astăzi nu mai poate să fie foarte încrezătoare cu privire la caracterul absolut al criteriilor propuse fie că acestea pleacă de la motive psihologice, metafizice sau semiotice. Această clasificare „nu trebuie să revendice decât unitatea temporară şi limitată a unui instrument intelectual, menit să uşureze studiul fenomenelor artistice trecute sau prezente". În aceeaşi ordine de idei Tudor Vianu nota că „toate observaţiile de până acum ne dovedesc că sintezele teoretice în aşa numitele arte rămân totdeauna provizorii, dar păstrează valoarea unui instrument de analiză, întrucât marchează unele particularităţi structurale ale operelor; ele au apoi o valoare prin însăşi revizuirile succesive pe care le reclamă şi care adâncesc necontenit lucrarea de caracterizare structurală a operelor".

Este notoriu faptul că sunt foarte puţine cazuri de neîncredere totală în valoarea încercărilor de clasificare ale diverselor arte. Croce dintre esteticienii majori face excepţie, iar argumentul său principal este acela că „forma logică sau ştiinţifică … exclude forma estetică". După el toate încercările de clasificare comit o eroare de tip „intelectualist" pentru că ele abstractizează asupra unor individualităţi (opere) care sunt, în fapt, negeneralizabile. Croce este de părere că expresia estetică nu poate fi subsumată întru totul conceptului logic, şi prin urmare clasificarea ştiinţifică a artelor ar fi o imposibilitate. Croce afirmă că „aşa-zisele arte nu au limite estetice, fiindcă pentru a le avea, ar trebui să aibă şi existenţă estetică în particularitatea lor; iar noi am arătat geneza cu totul empirică a acestor împărţiri. Prin urmare, este absurdă orice tentativă de clasificare estetică a artelor. Dacă nu au limită, ele nu sunt determinabile exact, deci nu pot fi distinse din punct de vedere filosofic. Toate volumele cuprinzând clasificări şi sisteme ale artelor ar putea fi arse fără nici o pagubă, cu tot respectul faţă de autorii care au asudat elaborându-le". După cum se ştie Croce este cel care evaluează că artele nu pot fi împărţite în subiective şi obiective, lirice şi epice, ale sentimentului şi figuraţiei etc. pentru că în fond, asemenea operaţii sunt posibile numai într-un sens strict convenţional-empiric. În fine, argumentul lui Croce cel mai des amintit este următorul: „cine discută despre tragedii, comedii, drame, romane, tablouri de gen, tablouri cu bătălii, peisaje marine, poeme, mici poeme lirice, ca să se facă înţeles, referindu-se fără nici un fel de pretenţie şi aproximativ la unele grupuri de opere asupra cărora vrea, dintr-un motiv sau altul, să atragă atenţia, cu siguranţă că nu spune nimic eronat din punct de vedere ştiinţific, fiindcă el foloseşte *cuvinte şi fraze,* nu stabileşte *definiţii şi legi;* eroarea se produce numai atunci când cuvântului i se atribuie ponderea unei distincţii ştiinţifice; când, într-adevăr, cădem cu nevinovăţie în cursa pe care frazeologia aceea obişnuieşte s-o întindă".

Redăm în continuare trei texte reprezentative pentru problematica unităţii şi diversităţii artei. Primul dintre ele este din Hegel şi este extras din *Prelegeri de estetică,* vol. II. Hegel consideră că frumosul ca reprezentare sensibilă a

ideii parcurge trei momente semnificative: etapa simbolică, clasică şi romantică. După Hegel în fiecare epocă, diversele tipuri de artă nu se dezvoltă la fel de pregnant, de liber şi de independent; fiecare tip de artă este legat de un anumit tip istoric de creaţie şi numai pe baza acestuia îşi poate desfăşura întreg potenţialul său estetic. În felul acesta *arta simbolică*, atinge cea mai înaltă treaptă a eficienţei şi măreţiei sale în arhitectură, în care ea predomină în deplină conformitate cu esenţa ei. Dimpotrivă după Hegel, pentru *forma clasică* a artei, sculptura este realitatea necondiţionată, iar arhitectura este acceptată numai ca o împrejmuire pentru aceasta iar pictura şi muzica nu pot fi duse la acest nivel, pe o „treaptă de dezvoltare care să permită utilizarea unor forme perfect adecvate pentru exprimarea conţinutului ei". În sfârşit, Hegel consideră că *forma romantică* a artei „stăpâneşte în mod independent şi necondiţionat forma de expresie a picturii şi muzicii, la fel ca şi reprezentarea poetică".

Al doilea text îi aparţine lui Mikel Dufrenne din *Fenomenologia experienţei estetice,* vol. I. El este important pentru că prin intermediul lui avem acces la clasificarea artelor în *temporale* şi*spaţiale* din perspectiva unui fenomenolog al secolului XX. Esteticianul francez pleacă de la ipoteza conform căreia, analiza operei nu poate fi desfăşurată într-un chip satisfăcător decât dacă se ia drept punct iniţial în cercetare „o operă determinată sau, cel puţin o artă determinată". În acest sens întreaga demonstraţie, gravitează în jurul ideii că fiecare artă comportă o tehnică proprie şi face apel la un mod propriu de compoziţie. Acestea sunt posibile, la rândul lor, numai în cadre temporale şi spaţiale şi numai pentru că există forme apriorice ale efectivităţii omeneşti.

În fine, ultimul text îi aparţine lui Nicolai Hartmann şi este preluat din *Estetica,* în cuprinsul căruia se evidenţiază faptul că există o „convergenţă a artei mari". În fapt, în ultimă instanţă, atunci când analizăm straturile unei opere determinate, cel mai important lucru, dar şi cel mai dificil este să stabilim valoarea estetică a acesteia. Clasificările şi ierarhizările vor ţine seama, în principal, de acest adevăr primar.

1. *Hegel, O perspectivă filosofică asupra formelor evolutive ale artei*

Avem de considerat aici trei raporturi ale ideii faţă de forma ei de expresie artistică.

Anume, *în primul rând*, *începutul* îl face ideea când, fiind încă în stare de nedeterminare şi indistincţie, ori în stare de proastă şi neadevărată determinare, ea însăşi devine conţinut al plăsmuirilor artistice. Fiind nedeterminată, ea încă nu posedă acea individualitate pe care o pretinde idealul; caracterul ei abstract şi unilateralitatea ei fac ca forma să fie din punct de vedere exterior defectuoasă şi întâmplătoare. De aceea, prima formă a artei e mai mult *simplă căutare a figurării* decât capacitate de plăsmuire veritabilă. Ideea încă n-a găsit în sine însăşi forma, şi

rămâne astfel numai lupta şi aspiraţia spre ea. Putem numi în general forma aceasta - formă *simbolică* a artei. În această formă de artă, ideea abstractă îşi are forma artistică în aflarea ei, în materia sensibilă naturală, de la care pleacă acum plăsmuirea artistică şi de care apare legată. Obiectele intuiţiei naturii sunt, pe de o parte, lăsate mai întâi aşa cum sunt ele, totuşi în acelaşi timp e introdusă în ele ideea substanţială ca semnificaţie a lor, încât acestor obiecte le revine acum sarcina s-o exprime, ele trebuind să fie interpretate ca şi când ideea însăşi ar fi prezentă în ele. Lucru posibil datorită faptului că obiectele realităţii au în ele o latură care le face apte de a înfăţişa o semnificaţie generală. Cum însă nu este posibilă o corespondenţă completă, această raportare nu se poate referi decât la o *determinaţie abstractă*, cum ar fi, de exemplu cazul când prin reprezentarea leului se înţelege forţa.

Din cauza acestui caracter abstract al raportării, în conştiinţă pătrunde, pe de altă parte, şi *caracterul străin* al ideii faţă de fenomenele naturii, cu toate că ideea, neavând altă realitate pentru a se exprima, se răspândeşte în toate aceste forme căutându-se pe sine neliniştită şi lipsită de măsură; negăsindu-le însă adecvate ei, ideea amplifică atunci formele naturii şi fenomenele realităţii până în nedeterminat şi în nemăsurat, aleargă în cuprinsul lor încoace şi încolo, se zbate şi se frământă în ele, le violentează, le desfigurează în chip nenatural şi încearcă prin risipă, lipsa de măsură şi fastul formaţiilor să ridice fenomenele până la propria sa înălţime. Căci aici ideea este însă ceea ce e mai mult sau mai puţin nedeterminat şi nesusceptibil de a primi formă; obiectele naturii sunt absolut determinate în forma lor.

Dată fiind nepotrivirea lor reciprocă, raportul faţă de obiectivitate este, prin urmare, un raport *negativ*, fiindcă ideea, ca ceva interior, este ea însăşi nemulţumită de o astfel de exterioritate şi, ca substanţă universală a acesteia, continuă să se afirme pe sine *în chip sublim* peste toată această abundenţă de forme care nu-i corespund. În cuprinsul acestei afirmări sublime, fenomenul natural uman, forma şi evenimentul uman sunt, evident, luate şi lăsate aşa cum sunt ele, dar acestea nu sunt totuşi cunoscute pe măsura semnificaţiei lor, semnificaţie care este deasupra oricărui conţinut cosmic.

Aceste laturi constituie, în general, caracterul primului panteism artistic al Orientului, care, pe de o parte, atribuie şi celor mai proaste obiecte semnificaţie absolută, pe de altă parte constrânge prin forţă fenomenele ca acestea să-i exprime concepţia despre lume; acest panteism artistic devine în felul acesta bizar, grotesc şi lipsit de gust sau, dispreţuind libertatea infinită şi abstractă a substanţei, se întoarce împotriva fenomenelor, ca unele ce sunt lipsite de valoare şi pieritoare. Din această cauză semnificaţia nu poate fi încorporată complet în expresie şi, cu toate eforturile şi încercările, nepotrivirea dintre idee şi forma în care ea este exprimată rămâne neînvinsă. - Aceasta ar fi

prima formă a artei, forma simbolică, cu a ei căutare şi frământare, cu caracterul ei enigmatic şi sublim.

În *a doua* formă artistică însă, formă pe care vrem s-o numim *clasică*, este înlăturat dublul neajuns al artei simbolice. Forma simbolică este imperfectă fiindcă, pe de o parte, în ea ideea pătrunde în conştiinţă numai în stare de determinaţie abstractă sau în mod nedeterminat şi, din această cauză, corespondenţa dintre semnificaţie şi formă trebuie să rămână totdeauna defectuoasă şi abstractă ea însăşi. Forma clasică a artei rezolvă această dublă insuficienţă prin faptul că ea este încorporarea liberă, adecvată, a ideii în forma ce aparţine ideii însăşi, potrivit propriului ei concept şi cu care, din acest motiv, ideea se poate acorda în chip perfect şi liber. Prin urmare, numai forma clasică oferă producerea şi intuirea idealului desăvârşit şi-l înfăţişează ca realizat.

Totuşi, potrivirea dintre concept şi realitate în arta clasică trebuie luată, tot atât de puţin ca şi în cazul idealului, în sensul pur *formal* al corespondenţei unui conţinut cu forma lui artistică exterioară. Altfel, orice reproducere a naturii, orice portret, regiune, floare, scenă etc., constituind scopul şi conţinutul reprezentării artistice, ar fi clasice deja în urma unei astfel de congruenţe a conţinutului şi formei. Particularitatea conţinutului în arta clasică constă, din contra, în faptul că el însuşi este idee concretă, şi ca atare e spiritualul concret, căci numai ceea ce e spiritual este ceea ce este cu adevărat interior. Printre cele ce sunt naturale, un astfel de conţinut este acela care pentru el însuşi i se cuvine spiritului în sine şi pentru sine. Conceptul*originar* însuşi trebuie să fie acela care *a găsit* forma pentru spiritualitatea concretă, încât acum conceptul *subiectiv* - aici spiritul artei - *a regăsit*-o numai şi a făcut-o să fie adecvată liberei spiritualităţi individuale ca existenţă plăsmuită, naturală. Când trebuie să se întruchipeze în fenomen temporal, această formă - pe care ideea o are în ea ca formă spirituală şi anume, ca spiritualitate determinată individual - este *figura omenească*. Personificarea şi antropomorfizarea au fost, fără îndoială, adesea calomniate ca o degradare a spiritualului, dar arta, întrucât ea trebuie să înfăţişeze spiritualul în chip sensibil, este silită să recurgă la această antropomorfizare, fiindcă spiritul nu apare în mod suficient de sensibil decât în corpul său. În această privinţă, metempsihoza este o reprezentare abstractă a acestui fapt. Fiziologia ar trebui să considere drept unul dintre principiile sale adevărul că, în dezvoltarea ei, viaţa se vede silită să înainteze în chip necesar până la forma umană, ca unic fenomen sensibil adecvat spiritului.

Dar, corpul omenesc cu formele lui nu mai trece în arta clasică ca simplă existenţă sensibilă, ci numai ca existenţă şi formă naturală a spiritului, şi de aceea el trebuie sustras oricărei insuficienţe ce ţine de ceea ce este numai sensibil şi de natura finită, accidentală a fenomenalităţii. Când este purificată forma astfel, încât ea să exprime în sine conţinutul ce-i este adecvat, e nevoie, pe de altă parte - dacă, vrea să fie deplină corespondenţa dintre semnificaţie şi formă -, ca spiritualitatea care constituie conţinutul să fie şi ea *de aşa fel*, încât să fie susceptibilă de

a se exprima pe sine complet în forma naturală omenească, fără a depăşi excesiv această expresie în sensibil şi corporal. Prin aceasta, spiritul e aici determinat în acelaşi timp ca spirit particular, omenesc, nu ca spirit pur şi simplu absolut şi veşnic, întrucât acesta din urmă nu este capabil să se manifeste şi să se exprime decât ca spiritualitatea însăşi.

Acest din urmă punct devine, la rândul lui, deficienţa prin care forma clasică a artei se dizolvă şi cere trecerea la *o a treia formă*, formă superioară, anume cea *romantică*.

Forma *romantică* a artei suprimă din nou uniunea desăvârşită a ideii şi a realităţii ei, şi se întoarce înapoi - e adevărat că într-un chip superior - la deosebirea şi opoziţia celor două laturi care în arta simbolică au rămas diferenţă şi opoziţie neînvinse. Forma clasică a artei a atins, desigur, tot ce poate realiza mai înalt sensibilizarea în artă, şi dacă este ceva deficient în ea aceasta este numai arta însăşi şi caracterul limitat al sferei artei ca atare. Acest caracter limitat constă în faptul că arta, în general, face din universul concret, conform conceptului său, universal infinit - din spirit, obiect al său în formă *sensibilă*, concretă, iar în forma ei clasică arta înfăţişează îmbinarea deplină a existenţei spirituale şi sensibile ca pe *o corespondenţă* a acestora. Dar, în această contopire, spiritul nu ajunge, de fapt, să fie înfăţişat conform *adevăratului său concept*. Căci, spiritul e subiectivitatea infinită a ideii care, ca interioritate absolută, nu-şi poate lua liber pentru sine forma exterioară atunci când este nevoită să rămână turnată în corporal ca existenţă ce i-ar fi adecvată. Plecând de la acest principiu, forma romantică a artei suprimă din nou nesperata unitate a artei clasice, fiindcă ea a obţinut un conţinut care depăşeşte forma clasică a artei şi modul de exprimare al acesteia. Acest conţinut, pentru a ne referi la reprezentări cunoscute, coincide cu ceea ce creştinismul enunţă despre Dumnezeu ca spirit, spre deosebire de credinţa în zei a elenilor, credinţă care constituie pentru arta clasică conţinutul esenţial şi cel mai adecvat. În arta clasică, conţinutul concret *în sine* este unitatea naturii umane şi divine, natură care, tocmai fiindcă e numai *nemijlocită şi în sine*, ajunge să se manifeste adecvat tot pe cale nemijlocită şi *sensibilă*. Zeul elen există pentru intuiţia naivă şi pentru reprezentarea sensibilă şi, de aceea, forma lui e cea corporală a omului, întinderea puterii şi fiinţei sale este individual-particulară, iar faţă de subiect el e o substanţă şi o forţă cu care interiorul subiectiv este în unitate numai *în sine*, dar el însuşi nu posedă această unitate ca pe o ştiinţă subiectivă, interioară. Dar, treapta superioară este *ştiinţa* acestei unităţi existente în sine, unitate pe care forma clasică a artei o are drept conţinut al său pe deplin reprezentabil în ceea ce e corporal. Însă, această ridicare a lui ,,în sine" la nivelul ştiinţei conştiente de sine produce o diferenţă enormă. Această deosebire este diferenţa infinită care separă în general pe om de animal. Omul este animal, totuşi nici chiar în ceea ce priveşte funcţiunile sale animalice, omul nu se opreşte la ,,în sine", cum se opreşte animalul, ci

devine conştient de ele, le cunoaşte şi le ridică la nivelul ştiinţei conştiente de sine, cum se întâmplă, de exemplu, cu procesul mistuirii. În chipul acesta, omul suprimă mărginirea modului său de a fi nemijlocit în sine, încât tocmai fiindcă *ştie* că este animal, el încetează de a fi animal şi se cunoaşte pe sine ca spirit. Acest ,,în sine" al treptei precedente, adică unitatea naturii omeneşti şi divine - ridicată de la unitate *nemijlocită* la unitate *conştientă* -, elementul *adevărat* pentru realitatea acestui conţinut, nu mai este nemijlocita existenţă sensibilă a spiritualului, forma omenească corporală, ci *interioritatea conştientă de sine*. Iată de ce creştinismul, reprezentând pe Dumnezeu în duh şi adevăr, ca *spirit* - nu ca pe un anumit spirit individual, ci ca pe spiritul*absolut* -, se retrage din cuprinsul sensibil al reprezentării în interioritatea spiritului, făcând din aceasta, şi nu din corporal, material şi existenţă concretă a conţinutului său. Tot astfel, unitatea naturii umane şi divine este o unitate ştiută, unitate de realizat numai prin ştiinţa *spirituală* şi *în spirit*. Din acest motiv, noul conţinut câştigat pe această cale nu e legat de reprezentarea sensibilă ca de una ce i-ar corespunde, ci e liberat de această existenţă nemijlocită care, afirmată negativ, trebuie învinsă şi reflectată în unitatea spirituală. În felul acesta, arta romantică este depăşirea artei de către ea însăşi, dar depăşire în cuprinsul propriului său domeniu şi în forma artei însăşi.

De aceea, ne putem opri pe scurt la constatarea că, pe aceasta a treia treaptă, obiectul artei este *libera spiritualitate concretă*, care trebuie să apară ca *spiritualitate* pentru *interiorul spiritual*. Dat fiind acest obiect, arta poate deci, pe de o parte, să nu lucreze pentru intuiţia sensibilă, ci pentru interioritatea - care stă în legătură cu obiectul său, în mod simplu, precum cu sine însăşi -, pentru intimitatea subiectivă, pentru *suflet*, pentru sentiment, care fiind de natură spirituală, tinde în sine însuşi spre libertate, căutându-şi şi aflându-şi împăcarea cu sine numai în interiorul spiritului. Lumea *interioară* constituie conţinutul artei romantice, şi de aceea ea trebuie înfăţişată ca această lume interioară şi cu aparenţa acestei intimităţi. Interioritatea îşi sărbătoreşte triumful asupra exteriorului şi face să apară această victorie în însăşi sfera exteriorului, victorie prin care ceea ce este fenomen sensibil descinde în câmpul celor ce sunt lipsite de valoare.

Dar, pe de altă parte, şi această formă a artei are nevoie, pentru a se exprima, de exterioritate, ca orice artă. Însă, cum spiritualitatea s-a retras în sine însăşi din exterior şi din nemijlocita ei unitate cu acesta, exterioritatea sensibilă a plăsmuirii artistice este tocmai pentru acest motiv receptată şi reprezentată ca în arta simbolică, ca neesenţială, trecătoare, şi tot aşa şi spiritul finit şi voinţa sunt împinse până la particularitatea şi arbitrariul individualităţii, al caracterului, al acţiunii, al întâmplării şi al complicaţiei etc. Latura existenţei exterioare este predată întâmplării şi dată pradă aventurilor imaginaţiei, al cărei liber arbitru poate oglindi ceea ce e dat aşa cum el este dat, după cum poate şi arunca una peste alta şi desfigura formele lumii exterioare. Căci, acest exterior nu-şi

mai are conceptul şi semnificaţia în sine şi la sine, cum şi le avea în arta clasică, ci în suflet, care-şi găseşte existenţa-i fenomenală în sine însuşi şi nu în exterior şi în forma acestuia, în realitate; şi care e în stare să-şi păstreze sau să-şi recâştige această împăcare cu sine în orice împrejurare, în orice întâmplare neprevăzută, în orice nenorocire şi durere, ba chiar şi în crimă.

În felul acesta, îşi fac din nou apariţia indiferenţa ideii faţă de formă, nepotrivirea şi separaţia lor - ca în arta simbolică - dar cu *deosebirea* esenţială că, în arta romantică, ideea ale cărei lipsuri produceau în cea simbolică defectele plăsmuirii artistice, trebuie să apară ca spirit şi suflet în sine *împlinite* şi că, din cauza acestei împliniri superioare, ea, adică ideea, se sustrage acum unirii corespunzătoare cu exteriorul, deoarece ea nu-şi poate căuta şi înfăptui adevărata ei realitate şi apariţie decât în sine însăşi.

Acesta ar fi, în linii generale, caracterul formei simbolice a artei, al formei clasice a ei şi al celei romantice; acesta ar fi, adică, caracterul celor trei raporturi ale ideii cu forma sa în domeniul artei.

Aceste trei raporturi sunt determinate de aspiraţia spre ideal, de ajungerea lui şi de depăşirea idealului ca idee adevărată a frumuseţii.

În ce priveşte *a treia* parte a ştiinţei noastre, aceasta, considerată în raport cu primele două, presupune conceptul idealului şi formele generale ale artei, întrucât ea nu se referă decât la realizarea lor în material sensibil determinat. De aceea, acum nu mai avem de-a face cu dezvoltarea interioară a frumosului artistic, dezvoltare conformă determinaţiilor fundamentale şi generale ale acestuia, ci trebuie să arătăm cum se încorporează în existenţa concretă aceste determinaţii, cum se diferenţiază ele în exterior, realizând fiecare moment al conceptului frumuseţii artistice independent, pentru sine, ca *operă de artă*, şi nu numai ca *formă generală*. Dar, cum propriile diferenţe imanente ale ideii frumosului sunt acelea pe care le traduce arta în existenţa exterioară, în această a treia parte formele generale ale artei trebuie să se înfăţişeze şi ca determinaţii fundamentale pentru clasificarea şi fixarea *diferitelor arte speciale*; sau genurile artei posedă în ele aceleaşi deosebiri esenţiale pe care am învăţat să le cunoaştem ca fiind formele generale ale artei. Obiectivitatea *exterioară* în care se întrupează aceste forme prin mijlocirea unui material sensibil şi, din acest motiv, *particular* face ca aceste forme *să se desfacă*, de sine stătătoare, în moduri determinate ale realizării lor, în arte particulare, întrucât caracterul determinat al fiecărei forme îşi găseşte realizarea adecvată şi într-un material exterior determinat, şi în modul de a fi înfăţişat al acestuia. Pe de altă parte însă, aceste forme ale artei, ca forme *generale* în modul-lor-determinat, trec şi dincolo de realizarea *particulară* a lor, printr-un gen *determinat* de artă, şi-şi afirmă existenţa şi prin mijlocirea celorlalte arte,

deşi acest lucru nu-l realizează decât în chip subordonat. Iată de ce artele particulare aparţin, pe de o parte, în mod specific, uneia dintre formele generale ale artei, constituind realitatea artistică exterioară *adecvată* a acestora, iar pe de altă parte, ele reprezintă în felul lor de plăsmuire exterioară totalitatea formelor artei.

Prin urmare, în a treia parte principală a ştiinţei noastre avem, în general, de-a face cu frumosul artistic aşa cum se dezvoltă el în arte şi în operele lor, devenind *o lume* a frumuseţii realizate. Conţinutul acesteia este frumosul, cum am văzut, este spiritualitatea plăsmuită în forme şi, mai precis, e spiritul absolut, este adevărul însuşi. Plăsmuită artistic pentru intuiţie şi sentiment, această regiune a adevărului divin constituie centrul întregii lumi a artei, întrucât ea este forma divină, liberă, independentă, care şi-a însuşit pe deplin exteriorul formei şi al materialului, îmbrăcând acest exterior numai ca manifestare a sa însăşi. Cum însă frumosul se dezvoltă aici ca realitate *obiectivă* şi se diferenţiază deci şi ca particularitate de sine stătătoare a diferitelor laturi şi momente, acest centru îşi opune sieşi extremele realizate ca realitate deosebită. Una dintre aceste extreme formează prin aceasta *obiectivitatea lipsită încă de spirit*, simplul mediu natural al divinităţii. Aici este plăsmuit artistic exteriorul ca atare, exterior care nu-şi are în sine însuşi scopul şi conţinutul spiritual, ci şi le are în altceva.

Cealaltă extremă este, din contra, divinul, ca ceea ce este interior, ştiut, ca ceea ce este existenţa multilateral particularizată, *subiectivă*, a divinităţii. Această extremă este adevărul aşa cum este el viu şi activ în simţirea, sufletul şi spiritul diferiţilor subiecţi, adevărul care nu rămâne dispersat în forma sa exterioară, ci se reîntoarce în interiorul individual, subiectiv. Prin aceasta, deosebindu-se de manifestarea sa pură, divinul ca atare este totodată şi *divinitate*, este el însuşi investit cu particularitatea ce ţine de orice cunoaştere individuală subiectivă, de orice sentiment, intuiţie şi senzaţie. În domeniul analog al religiei, cu care arta, pe treapta ei cea mai înaltă, are nemijlocită legătură, prindem aceeaşi deosebire în felul acesta: pe de o parte, viaţa naturală, pământească, se prezintă cu caracterul ei mărginit; în al doilea rând însă, conştiinţa îşi face din *Dumnezeu* obiect în care deosebirea dintre obiectivitate şi subiectivitate dispare; în sfârşit, în al treilea rând, trecem de la Dumnezeu ca atare la adorarea *comunităţii*, ca Dumnezeu, aşa cum este el viu şi prezent în conştiinţa subiectivă. Aceste trei deosebiri principale apar şi în lumea artei, dezvoltându-se independent.

Prima dintre artele particulare cu care, conform acestei determinaţii fundamentale, trebuie să începem este *arhitectura* frumoasă. Sarcina ei este aceea de a prelucra natura exterioară anorganică în aşa fel, încât aceasta devine înrudită spiritului, ca lume externă elaborată conform cerinţelor artei. Materialul ei este ceea ce e de natură materială în exterioritatea nemijlocită a lui ca masă mecanică, grea, iar formele ei rămân formele naturii anorganice, aranjate după raporturile abstracte ale intelectului, raporturi simetrice. Cum în acest material şi în

aceste forme idealul nu se lasă realizat ca spiritualitate concretă, iar realitatea reprezentată rămâne deci, ca ceva exterior, nepătrunsă de idee sau rămâne numai în relaţie abstractă cu ea, tipul fundamental al artei construcţiei este forma *simbolică* a artei. Căci, arhitectura nu face decât să pregătească calea realităţii adecvate a divinităţii şi luptă în serviciul acesteia cu natura obiectivă pentru a-i da formă, eliberând-o din hăţişul existenţei mărginite şi de diformitatea întâmplării. Prin aceasta, arhitectura netezeşte locul pentru divinitate, îi modelează mediul înconjurător şi-i clădeşte templul, loc pentru reculegerea interioară şi pentru îndreptarea spiritului spre obiectele sale absolute. Ea ridică un adăpost pentru adunarea celor ce se întrunesc împreună, adăpost care serveşte de apărarea împotriva ameninţărilor furtunii, contra ploii şi a vremii grele, contra animalelor sălbatice, şi revelează voinţa de reculegere, o revelează, desigur, în chip exterior, dar artistic. Această semnificaţie arhitectura o poate plăsmui în materialul său şi în formele lui mai mult sau mai puţin, după cum modul-determinat al conţinutului pentru care ea întreprinde lucrarea sa este mai încărcat sau mai lipsit de semnificaţie, mai concret sau mai abstract, mai adâncit în el însuşi sau mai tulbure şi mai superficial. Ba, în această privinţă, ea poate voi să meargă chiar atât de departe, încât să procure, în formele şi materialul ei, o existenţă artistică adecvată acestui conţinut. Dar, în acest caz, ea şi-a depăşit deja propriu-i domeniu, alunecând dincolo, la treapta sa mai înaltă, la sculptură; căci, limita ei rezidă tocmai în faptul că ea menţine spiritualul ca interior în faţa formelor sale exterioare şi trimite deci la cele sufleteşti numai ca la altceva.

Însă, în chipul acesta, lumea exterioară anorganică este purificată de arhitectură, ordonată simetric, făcută să se înrudească cu spiritul, iar templul divinităţii, casa comunităţii acesteia stă înaintea noastră terminată. *În al doilea rând*, în acest templu intră apoi divinitatea însăşi, trăsnetul individualităţii lovind în masa inertă şi pătrunzând-o, iar forma infinită a spiritului însuşi, formă care nu mai este simetrică, concentrând şi modelând corporalul. Aceasta este sarcina *sculpturii*. Întrucât aici interiorul spiritual se încorporează în forma sensibilă şi în materialul ei exterior şi ambele aceste laturi se îmbină astfel încât nici una dintre ele nu e precumpănitoare, sculptura are drept tip al ei fundamental *forma clasică a artei*. De aceea, nu-i mai rămâne sensibilului pentru sine nici o expresie care n-ar fi aceea a spiritului însuşi; cum şi invers: pentru sculptură nu e pe deplin reprezentabil nici un conţinut sufletesc care nu se lasă absolut adecvat înfăţişat intuiţiei, în formă corporală. Fiindcă sculptura trebuie să înfăţişeze spiritul în forma lui corporală, în unitate nemijlocită cu aceasta, calm şi fericit, iar formei ea trebuie să-i dea viaţă prin conţinutul unei individualităţi spirituale. Astfel, materialul sensibil exterior nu mai e prelucrat nici ţinând seama numai de calitatea lui mecanică de masă grea, nici în forme ca ale anorganicului, nici ca material indiferent faţă de coloraţie etc., ci este elaborat în forme ideale ale figurii omeneşti, şi anume utilizând totalitatea dimensiunilor spaţiale. Sub acest din urmă raport, trebuie să reţinem, în primul rând, în ceea ce priveşte sculptura că, în ea sunt

înfăţişate interiorul şi spiritualul în eterna lui linişte şi în independenţa lui esenţială. Aceste linişti şi unităţi cu sine însuşi le corespunde numai acel exterior care mai persevereză el însuşi în această unitate şi linişte. Aceasta este forma potrivit *spaţialităţii* ei *abstracte*. Spiritul pe care-l înfăţişează sculptura este spiritul ferm sălăşluit în sine însuşi, şi nu spiritul dispersat în chip divers în jocul a ceea ce e întâmplător şi al pasiunilor; de aceea, sculptura nici nu lasă ca exteriorul să se împrăştie în această diversitate fenomenală, ci prinde din această diversitate numai o singură latură, anume spaţialitatea abstractă în totalitatea dimensiunilor ei.

Când arhitectura a ridicat templul, iar mâna sculpturii a instalat în el statuia divinităţii, în faţa acestei divinităţi prezente în formă sensibilă stă, în încăperile spaţioase ale casei sale, în al treilea rând, *comunitatea*. Aceasta este reflectarea în sine, reflectarea spiritului, a amintitei prezenţe sensibile, este subiectivitatea care dă suflet şi interioritatea cu care, din această cauză, particularizarea, individualizarea şi subiectivitatea acestora devin principiul determinant pentru conţinutul artei, precum şi pentru materialul ce trebuie înfăţişat în chip exterior. Unitatea fixată în sine a divinităţii în sculptură se disociază în multiplicitatea interiorităţii individualizate, a cărei unitate nu este de natură sensibilă, ci e absolut ideală. Numai în felul acesta este divinitatea într-adevăr spirit, spiritul în comunitatea sa, adică ea este atare numai întrucât e acest ,,dincoace" şi ,,dincolo", această alternare a unităţii sale în sine şi a realizării sale în cunoaşterea subiectivă şi în particularizarea acesteia, precum şi în universalitatea şi în unirea celor mulţi. În comunitate, divinitatea este atât identitate cu sine nelămurită de abstracţie, cât şi divinitate sustrasă nemijlocitei scufundări în corporalitate, cum este ea înfăţişată în sculptură, ridicată fiind în sfera spiritualităţii şi a cunoaşterii, ridicată în această oglindire care apare în mod esenţial ca subiectivitate. Prin aceasta, conţinutul superior este acum cel spiritual, şi anume ca şi conţinut absolut, dar în urma amintitei fărâmiţări acesta apare în acelaşi timp ca spiritualitate *particulară*, ca suflet particular, şi cum lucrul principal se dovedeşte a fi nu liniştea simplă în sine a divinităţii, ci aparenţa în general, adică existenţa pentru altceva sau manifestarea, obiect al reprezentării artistice devine acum pentru sine subiectivitatea cea mai variată în mişcarea şi activitatea ei, ca pasiune umană, acţiune şi întâmplare umană; şi, în general, domeniul întins al sentimentelor, al voinţei şi al omisiunii omeneşti de a face ceva. - Conform acestui conţinut şi elementul sensibil al artei s-a particularizat acum în sine însuşi, pentru a se arăta adecvat interiorităţii subiective. Un astfel de material îl oferă culoarea, tonul şi, în sfârşit, tonul ca simplă indicaţie pentru intuiţii interne şi reprezentări, iar ca moduri de realizare a acestui conţinut, prin acest material avem pictura, muzica şi poezia. Cum aici materia sensibilă apare pretutindeni în sine însăşi particularizată şi afirmată în chip ideal, ea corespunde cel mai mult conţinutului în general spiritual al artei, iar legătura dintre semnificaţia spirituală şi materialul sensibil reuşeşte să devină mai intimă decât a fost cu putinţă aceasta în arhitectură şi sculptură. Totuşi, aceasta este o unitate mai intimă, care se

alătură cu totul părţii subiective, iar întrucât forma şi conţinutul trebuie să se particularizeze şi să se afirme în chip ideal, această unitate nu se realizează decât pe socoteala generalităţii obiective a conţinutului şi a cunoaşterii cu sensibilul nemijlocit.

Dar, cum forma şi conţinutul se ridică pe planul idealităţii, părăsind arhitectura simbolică şi idealul clasic al sculpturii, aceste arte îşi împrumută tipul de la forma *romantică* a artei, al cărei mod de plăsmuire ele au abilitatea să-l toarne în forma cea mai adecvată. Ele formează o totalitate de arte, fiindcă însuşi romanticul este în sine forma cea mai concretă a artei.

Structura interioară a acestei *a treia sfere* a artelor particulare trebuie stabilită în felul următor: *prima artă* stând foarte aproape de sculptură, este *pictura*. Ca material pentru conţinutul ei şi plăsmuirea acestuia, ea utilizează vizibilitatea ca atare, întrucât aceasta se particularizează totodată în ea însăşi, adică continuă să se determine pe sine, devenind culoare. Materialul arhitecturii şi al sculpturii este, desigur, şi el vizibil şi colorat, dar el nu este, ca în pictură, o creare de vizibilitate ca atare, nu e în sine simpla lumină care, specificându-se în opoziţia sa cu obscurul şi în uniune cu acesta, devine culoare. Această vizibilitate în sine subiectivată şi ideal afirmată nu are nevoie nici de diferenţa de mase abstractă şi mecanică a materialităţii grele a arhitecturii, nici de totalitatea spaţialităţii sensibile pe care şi-o păstrează sculptura, deşi concentrată şi în forme mecanice, ci vizibilitatea picturii şi crearea ei de vizibilitate posedă diferenţe mai ideale ca particularitate a culorilor, liberând arta de natura sensibil şi spaţial completă a ceea ce este material, întrucât ea se limitează acum la dimensiunile planului sau suprafeţei.

Pe de altă parte, şi conţinutul câştigă cea mai amplă particularizare. Tot ce poate ocupa un loc în sufletul omenesc ca sentiment, reprezentare, scop, tot cee în stare să-l determine spre faptă, tot acest conţinut divers poate constitui conţinutul variat al picturii. De la conţinutul cel mai înalt al spiritului până joc la obiectul cel mai singularizat al naturii, întreaga împărăţie a particularului îşi are locul său în pictură. Căci, şi natura mărginită cu scenele şi fenomenele ei particulare poate apărea aici, când o cât de mică aluzie la un element oarecare al spiritului o înfrăţeşte mai de aproape cu cugetul şi cu sentimentul.

A doua artă prin care se realizează romanticul este, alături de pictură, *muzica*. Deşi încă sensibil, materialul ei purcede la şi mai adâncă subiectivitate şi particularizare. Afirmarea de către muzică a sensibilului ca ceva de natură ideală trebuie explicată, adică prin faptul că ea suprimă şi indiferenta exterioritate reciprocă a spaţiului - a cărui aparenţă totală pictura o lasă să mai subziste încă, stimulând-o intenţionat - şi o idealizează în unitatea individuală a punctului. Dar, ca atare negativitate, punctul este în sine concret şi suprimare activă înăuntrul materialităţii, ca

mişcare şi vibrare a corpului material în sine însuşi în raportul său cu sine însuşi. Această începătoare idealitate a materiei, care nu mai apare ca idealitate spaţială, ci temporală, este tonul, sensibilul afirmat negativ, a cărui vizibilitate abstractă s-a transformat în perceptibilitate auditivă, întrucât tonul eliberează oarecum ceea ce este de natură ideală din prinsoarea lui de natură materială. - Acest prim caracter de intimitate şi de însufleţire a materiei furnizează materialul pentru intimitate, ea însăşi încă nedeterminată, a sufletului şi a spiritului şi face să sune şi să răsune în timbrele ei sufletul, cu întreaga scală a sentimentelor şi pasiunilor sale. În felul acesta, după cum sculptura e situată la centru, între arhitectură şi artele subiectivităţii romantice, muzica formează, la rândul ei, centrul artelor romantice şi face trecerea între abstracta sensibilitatea spaţială a picturii şi sensibilitatea abstractă a poeziei. În sine însăşi, muzica are, ca opoziţie a senzaţiei şi a interiorităţii, asemenea arhitecturii, un raport al cantităţii susceptibil de a fi prins de către intelect, precum şi baza unei legităţi ferme a tonurilor şi a compoziţiei şi succesiunii lor.

În sfârşit, *a treia* şi cea mai spirituală înfăţişare a formei romantice a artei trebuie s-o căutăm în poezie. Particularitatea ei caracteristică rezidă în puterea cu care ea subordonează spiritului şi reprezentărilor lui elementul sensibil, element de care deja muzica şi pictura începuseră să elibereze arta. Fiindcă tonul, ultimul material exterior al poeziei, nu mai este însăşi senzaţia tonului, ci este un semn, lipsit de semnificaţie pentru sine, şi anume semn al reprezentării, devenită concretă în sine, nu numai semn al sentimentului nedeterminat şi al nuanţelor şi gradaţiilor lui. Prin aceasta, *tonul* devine *cuvânt*, sunet în sine articulat, al cărui rost este să indice reprezentări şi gânduri, întrucât punctul în sine negativ către care înaintase muzica se înfăţişează acum ca punct cu desăvârşire concret, ca punct al spiritului, ca individ conştient de sine, care, pornind din sine însuşi, leagă spaţiul infinit al reprezentării cu timpul tonului. Dar, acest element sensibil, care în muzică era încă nemijlocit una cu interioritatea, aici este desfăcut de conţinutul conştiinţei, în timp ce spiritul îşi determină ca reprezentare pentru sine şi-n sine acest conţinut, pentru exprimarea căruia el se foloseşte, desigur, de ton, dar numai ca de un semn în sine, lipsit de valoare şi de conţinut. Tonul poate fi, deci, tot atât de bine şi simplă literă, fiindcă ceea ce e perceptibil cu auzul a coborât, ca şi ceea ce e vizibil, devenind simplă indicaţie a spiritului. În felul acesta, elementul propriu al plăsmuirii poetice este*reprezentarea* poetică şi concretizarea spirituală însăşi; şi, cum acest element este comun tuturor formelor artei, poezia le şi străbate pe toate şi se dezvoltă independent de ele. Arta poeziei este arta universală a spiritului devenit liber în sine, spirit care, în realizarea operei de artă, nu e legat de materialul sensibil exterior şi care nu se mişcă decât în spaţiul interior şi în timpul interior al reprezentărilor şi sentimentelor. Dar, tocmai pe această cea mai înaltă treaptă a ei, arta se şi depăşeşte pe sine, părăsind elementul sensibilizării conciliate a

spiritului şi trecând din poezia reprezentării în proza gândirii.

Aceasta ar fi structura totalităţii artelor particulare: arta exterioară a arhitecturii, cea obiectivă a sculpturii şi arta subiectivă a picturii, muzicii şi poeziei. Fără îndoială, au fost încercate şi multe alte împărţiri, căci opera de artă oferă o astfel de bogăţie de aspecte, încât se poate lua ca fundament al diviziunii când o latură, când cealaltă; ceea ce adesea s-a şi întâmplat, luându-se, de exemplu, ca fundament materialul sensibil. În acest caz, arhitectura este cristalizarea, iar sculptura figuraţia organică a materiei în totalitatea ei spaţială şi sensibilă; pictura este suprafaţa colorată şi linia, în timp ce în muzică, spaţiul, în general, trece în punctul în sine împlinit al timpului, până ce în poezie materialul exterior este, în sfârşit, degradat cu totul, ca fiind fără valoare. Sau deosebirile dintre arte au fost concepute şi ţinând seama de latura lor cu totul abstractă, de spaţialitate şi de temporalitate. Dar, o atare particularitate abstractă a operei de artă, cum e materialul, poate fi, desigur, urmărită consecvent în ceea ce are ea propriu, dar nu poate fi păstrată ca ultim temei de diviziune, căci o astfel de particularitate îşi derivă ea însăşi originea dintr-un principiu superior căruia, din acest motiv, trebuie să i se subordoneze.

Am văzut că, această poziţie superioară este constituită din formele artei, formă simbolică, clasică şi romantică, care sunt momentele generale ale însăşi ideii frumosului.

Forma concretă a raportului frumosului cu diferitele arte este de aşa fel, încât acestea constituie existenţa reală a formelor artei: fiindcă *arta simbolică* îşi atinge cea mai adecvată realitate a ei şi cea mai mare aplicare în *arhitectură*, unde ea stăpâneşte conform conceptului complet al ei şi nu e încă coborâtă la nivelul naturii oarecum anorganice al unei alte arte; pentru *forma clasică a artei*, dimpotrivă, *sculptura* este realitatea necondiţionată, în timp ce ea acceptă arhitectura numai ca mediu înconjurător şi nu e încă în stare această formă clasică a artei să elaboreze pentru conţinutul său muzică şi pictură ca forme absolute; în sfârşit, *forma romantică* a artei îşi însuşeşte, independent şi necondiţionat, expresia picturală şi muzicală, precum şi, în măsură egală, plăsmuirea poetică. Dar, poezia este adecvată tuturor formelor frumosului şi se extinde asupra tuturor, fiindcă elementul ei propriu este imaginaţia artistică, iar imaginaţia e necesară pentru orice producţie a frumosului, indiferent cărei forme i-ar aparţine aceasta.

Prin urmare, ceea ce realizează artele particulare în diferite opere de artă nu sunt, conform conceptului lor, decât formele generale ale ideii frumosului, idee care se expune pe sine şi a cărei realizare exterioară este vastul şi înaltul Panteon al artei, Panteon al cărui constructor şi cap de atelier este spiritul frumosului care se sesizează pe

sine însuşi, dar pe care istoria universală îl va desăvârşi numai în cursul dezvoltării sale milenare.

2. *Mikel Dufrenne, Arte temporale şi arte spaţiale*

Analiza operei nu va putea fi desfăşurată în mod pe deplin satisfăcător decât dacă luăm ca punct de plecare o operă determinată, sau, cel puţin, o artă determinată. Fiecare artă comportă o tehnică proprie şi face apel la un mod propriu de compoziţie: un tablou nu se compune în maniera romanului, un balet nu se compune în felul în care se compune un monument. La o primă privire, analiza descoperă, deci, schemele formale care prezidează compoziţia operei după gen, şi pe care genul l-a impus creatorului. Orice operă implică alegerea unei forme, şi înţeleg prin aceasta ansamblul determinărilor foarte generale care permit, în funcţie de normele culturale în funcţiune, clasarea operei într-o artă şi într-un gen. Obiect estetic nu poate fi orice lucru, el este sonată sau simfonie, epopee sau sonet, frescă sau miniatură, pantomimă sau dans clasic, tragedie sau farsă. El trebuie să se plieze pe o schemă formală care-l constrânge la anumite reguli, dotându-l cu un statut oficial. Există, fără îndoială, opere care interferează diferitele arte care interferează diferite genuri, cum ar fi, de pildă, tragi-comedia: ele nu se supun, mai puţin, anumitor norme în virtutea cărora ele se constituie ca obiect distinct, identificabil şi definibil în raport cu obiectele bastarde şi suspecte care deconcertează, deopotrivă, percepţia şi intelectul. Astfel, obiectul estetic se defineşte, atât prin ceea ce vrea să fie, cât şi prin ceea ce îşi refuză să fie.

Normele ce prezidează genul sunt indisolubil materiale şi culturale, în înţelesul că ele exprimă, deopotrivă, atât natura proprie unei arte particulare, cât şi anumite exigenţe de ordin cultural care sistematizează şi orientează exigenţele tehnice. Teatrul, de pildă, cere cuvintelor să treacă rampa, ca acţiunea să fie inteligibilă pentru spectator, ca locul acţiunii să nu se schimbe prea des, ceea ce ar provoca risipirea atenţiei şi întreruperea reprezentaţiei prin schimbări de decor. Regula unităţii subliniată de estetica teatrului clasic sistematizează atari exigenţe, precizând structura pe care trebuie să o aibă o operă teatrală. Dimensiunile tabloului, de asemenea, sunt determinate, foarte elastic, atât de condiţiile percepţiei cât şi de dimensiunile zidului pe care trebuie să-l orneze, adică de un anumit stadiu al arhitecturii. Alura edificiului, la fel, stă în funcţie de natura materialelor, de destinaţia ce i-a fost dată şi, în consecinţă, de ordinea culturală care prevede destinaţia - ordine care vrea să aibă un templu pentru zei sau un palat pentru prinţ - şi, de asemenea, în funcţie de stadiul tehnicii (nu numai de stadiul concepţiei constructive ci, cum foarte adesea se uită, de eşafodaj). Pe scurt, într-o cultură dată, fiecărei arte i se impun anumite reguli, şi anume cu atât mai multă autoritate cu cât ele ţin seama de posibilităţile proprii fiecăreia dintre ele, aceste reguli constituind, dealtfel, schemele genului. Nu vom studia aici aceste scheme: ele depăşesc cu mult cadrul unei eidetici şi aparţin istoriei artei. Ele se ridică însă o problemă, şi anume aceea dacă diversitatea artei -

considerată, deopotrivă, în pluralitatea şi în perspectiva istoriei sale - ne îngăduie să vorbim de obiectul estetic în general. Am presupus acest lucru, dar e necesar acum să trecem la verificare, să vedem dacă analiza operei de artă poate descoperi elemente structurale comune tuturor operelor, nu scheme formale ci organice. Dar, le vom putea descoperi, nu cu preţul unei abstracţii din ce în ce mai mari ci, dimpotrivă, privind mai îndeaproape fiinţa operei, la ceea ce face ca o operă să fie operă dincolo de determinările generale care califică genul.

De aceea e necesar, totuşi, să luăm în consideraţie, mai întâi, diversitatea genurilor. În acest sens, vom încerca o analiză a obiectului estetic propriu muzicii, apoi o analiză a obiectului estetic propriu picturii. Alegem aceste două arte în virtutea opoziţiei lor, opoziţie ce apare în două puncte precis determinate: muzica, pe de o parte, nu reprezintă nimic şi, în acest înţeles, ea nu are „subiect", în timp ce pictura - atunci când nu e doar decorativă sau câtă vreme nu e „abstractă" - reprezintă ceva. Muzica, pe de altă parte, se desfăşoară în timp, iar pictura în spaţiu. Examenul acestor două arte ne va permite, totuşi, să atenuăm această diferenţă. Vom constatat, pe de altă parte, că dacă muzica este organizare într-un anumit fel autonomă a sensibilului, ea comportă totuşi un principiu de unificare superior - principiu care devine funcţie de „subiect" - şi că, invers, dacă pictura este mai întâi figurativă, ea operează, de asemenea, un tratament asupra sensibilului, care nu e condamnat numai de grija reprezentării, ceea ce face ca reprezentarea să nu apară niciodată ca scop exclusiv al operei sau ca singura propunere făcută percepţiei. Vom mai constata că obiectul estetic - indiferent dacă în aparenţă e spaţial sau temporal - implică, deopotrivă, şi spaţiul şi timpul; pictura stă în raport cu timpul, muzica stă în raport cu spaţiul.

Această ultimă observaţie necesită o lămurire prealabilă. Ni se va îngădui, poate, să deschidem aici o paranteză în scopul clarificării câtorva noţiuni. Digresiunea nu va fi inutilă, întrucât legătura spaţiului şi timpului în însăşi inima obiectului estetic relevă o dublă importanţă. Ea ne va permite, pe de o parte, să atenuăm opoziţia dintre artele spaţiale şi artele temporale şi să punem în evidenţă analogiile lor - „corespondenţa artelor" - problemă pe care n-o vom aborda însă, dar pentru care vom pregăti, poate, terenul. Digresiunea la care ne referim ne va îngădui - pe de altă parte - să aducem lămuriri în legătură cu statutul de cvasi-subiect de care se bucură obiectul estetic, în legătură cu faptul că el este, deopotrivă, în-sine şi pentru-sine. Va trebui să insistăm, deci, asupra a două puncte: asupra solidarităţii spaţiului şi timpului - temă centrală şi prea adesea neglijată de reflecţia transcendentală, ca şi de reflecţia cosmologică - şi asupra caracterelor spaţiului şi timpului raportate la obiectul estetic. Pentru că, aici nu e vorba de spaţiul şi timpul lumii obiective, cadru în care opera se situează prin vârstă şi prin locul expunerii sale, ci de un spaţiu şi un timp pe care ea le *este*. În legătură cu această chestiune vom întâlni ideea pe care am subliniat-o atunci când am luat în discuţie dimensiunile prime ale lumii exprimate. E vorba de o temporalitate şi de

o spaţialitate constitutive obiectului, de raportul activ pe care obiectul, în intimitatea sa, îl întreţine cu spaţiul şi timpul şi care fundează spaţiul şi timpul. Iar raportul în virtutea căruia obiectul estetic este cvasi-subiect nu poate fi lămurit decât referindu-ne la subiect. Într-adevăr, numai prin raportare la subiect putem sesiza, mai întâi solidaritatea spaţiului şi timpului, a unui spaţiu şi a unui timp originar conceput cu înţeles de cadru al fenomenelor. Sinele implică, deopotrivă, temporalitate şi spaţialitate, *Da*-ul din *Dasein* are o semnificaţie, în acelaşi timp, temporală şi spaţială. Heidegger întâlneşte ideea schiţată de Kant. Timpul prim nu este un cadru viu, o formă, dacă prin aceasta se înţelege un receptacul în care s-ar ordona senzaţii date în prealabil. Discernând în intuiţia spaţiului şi timpului actul imaginaţiei, şi distingând intuiţia formală de forma intuiţiei, Kant sugerează că forma este anterioară oricărui formalism. De fapt, timpul este raport de la sine la sine. Afecţiune de sine, cum zice Kant. Timpul e mişcare pură de ieşire din sine pentru a reveni la sine, mişcare prin care se forează o interioritate: în loc de totala coincidenţă cu sine a unei *mens instantanea,* a ceea ce este fără existenţă pentru sine, se produe un joc, un joc constitutiv unui eu, un fel de distanţă interioară în care sinele se distinge de sine pentru a se funda ca sine. Cu alte cuvinte, temporalitatea nu este extaz, ci unitate a extazelor, altfel spus, permanentă întoarcere la sine. Sinele este ceea ce durează, ceea ce este acelaşi fiind altul; fără această întoarcere la sine m-ar exista decât *diaspora,* risipire de momente. Evident, timpul obiectiv e un timp care încetează să aparţină unui subiect, un timp descentrat care nu mai este decât exterioritate, pe câtă vreme temporalitatea reţine abandonând şi revine îndepărtându-se: ea este existenţa unui subiect. În sfârşit, definit prin temporalitate ca raport de la sine la sine, subiectul constituie o totalitate organică. A fi sine, înseamnă a se diviza pentru a se uni, a forma un tot. Dacă se vorbeşte de un timp propriu fiinţelor însufleţite, se vorbeşte într-un sens diferit de sensul pe care-l conferim, în fizică, timpului local: timpul local este prelevat din timpul obiectiv, timpul propriu fiinţei însufleţite exprimă interioritatea vieţii, ceea ce Kant numeşte finalitatea sa internă. Vom vedea că obiectul estetic, de asemenea, comportă o finalitate internă; el este viu nu numai în înţelesul că, prin istoricitatea judecăţilor de gust, el intră în istorie, ci şi în înţelesul că e animat printr-un fel de mişcare interioară.

Dacă timpul este forma sensului intern şi, prin aceasta, principiul subiectivităţii, spaţiul este principiul exteriorităţii. Urmând aceeaşi cale, vom regăsi un spaţiu originar, dacă vom concepe o spaţializare analoagă temporalizării. Iată o chestiune care nu l-a tentat pe Heidegger, poate pentru că el pune pe seama timpului ceea ce trebuia rezervat spaţiului, în particular puterea de a furniza o sinteză figurată - în timp ce Kant a văzut foarte bine că „intuiţia interioară nu ne furnizează nici o figură" - şi poate pentru că Heidegger, într-un cuvânt, interpretează *Da*-ul din *Dasein* în termeni pur temporali. În legătură cu această chestiune se pare că Merleau-Ponty e aproape de Kant atunci când arată că „spaţiul este existenţial, existenţa este spaţială". El a criticat, desigur, noţiunea kantiană a

spaţiului, noţiune potrivit căreia spaţiul este locul lucrurilor, întrucât spaţiul este sistemul legăturilor operate de spirit. Dar Merleau-Ponty se opreşete la solidificarea formalistă a noţiunii de formă atunci când opune spaţiul spaţializat spaţiului spaţializant care va fi o formă în întregime construită în spirit. Considerând spaţiul o formă *a sensibilităţii*, un dat prealabil oricărui dat, Kant justifică o obiecţie: el caută să descopere un spaţiu prim în perspectiva căruia vor fi posibile toate conceptele de spaţiu şi toate construcţiile de obiecte spaţiale, La ce se reduce acest spaţiu? Dacă - pentru Merleau-Ponty - spaţiul e anterior oricărei operaţii constituante, dacă spaţiul e întotdeauna deja constituit, revine că spaţiul atestă „o comunicare cu lumea, mai veche decât gândirea", atestă faptul însuşi al corporalităţii noastre: contactul corpului cu lumea. Această descriere fenomenologică poate fi explicitată însă într-un sens transcendental. Va fi limpede atunci că spaţiul pune datul ca dat. Dacă e adevărat că corpul întreţine un raport fundamental cu lucrurile deschizându-se şi extinzându-se asupra lor, se poate spune că, dincoace însăşi de încarnare, subiectul se constituie opunându-se obiectului, orientându-se către ceea ce el nu este, pregătindu-se să-l primească. Această aşteptare şi întâmpinare, această mişcare *către* a fost remarcabil analizată de Heidegger, dar a greşit punându-le în seama temporalităţii. Spaţiul este acela care desemnează această mişcare de deschidere: spaţiul ca prezenţă şi aspect al altuia, a ceea ce - aproape sau îndepărtat - există întotdeauna în afară, al acestui *altundeva* opus lui *aici* cu care mă confund. Considerăm, de aceea, că *Da*-ul din *Dasein* trebuie înţeles, deopotrivă, în termeni de spaţiu şi de timp. Dacă el semnifică apariţia instantanee a unei prezenţe absolute, această prezenţă nu poate fi dată sieşi decât constituind o prezenţă: nu un moment punctual, ci plenitudinea în care se concentrează un pentru-sine, în care se unesc extazele. Această prezenţă are, în acelaşi timp, o semnificaţie spaţială; este prezenţă *la* pragul unui spaţiu în care subiectul poate intra în relaţie cu un obiect şi, la limită, să devină obiect printre obiecte. Celebra formulă heideggeriană: „Există o lume câtă vreme *Fiinţa* (Dasein) se temporalizează", va fi mult mai clară dacă temporalizării i se substituie spaţializarea. Astfel spus, în limbajul lui Heidegger însuşi, *Fiinţa* (Dasein) e o lumină, dar pentru ca această lumină să ilumineze o lume şi să se repercuteze asupra obiectelor ea trebuie, mai întâi, să se răspândească, să deschidă deci, un spaţiu. O conştiinţă a lumii nu se poate închega decât în măsura în care se produce un recul, în care se adânceşte o distanţă; or, spaţiul originar e acela care mă pune în faţa unei existenţe diferite de mine, în faţa unei existente care, mai exact, face posibilă situaţia de a fi în faţa a ceva.

În legătură cu fundamentul coexistenţei unei temporalităţi şi a unei spaţialităţi originare în subiect, trecând de la fenomenologic la noetic, solidaritatea spaţiului şi timpului în obiect poate fi înţeleasă aşa cum o relevă şi o stabileşte cunoaşterea. În acest sens, Kant ne poate fi, încă, util. Pentru Kant, temporalitatea şi spaţialitatea colaborează în măsura în care ambele sunt necesare acestei ,,sinteze pure a imaginaţiei", sinteză a cărei ,,unitate,

anterioară apercepţiei, este principiul de posibilitate al oricărei cunoaşteri". Într-o ,,reflecţie" citată de Heidegger, Kant spune următoarele: *Raum und Zeit sind Formen der Vorbildung in der Anschaung*. Dacă schematismul pare a privilegia timpul, aceasta se întâmplă întrucât schema se dezvăluie ca o mişcare interioară imaginaţiei subiectului ce face posibilă aprehensiunea obiectului, dar numai - dacă se poate spune astfel - din perspectiva subiectului şi nu din cea a obiectului: schema ,,determină numai sensul intern în general după condiţiile formei sale", iar nu sensul extern. Aceasta înseamnă însă că numai în spaţiu se poate desena acea *Anblick* a unui ceva în general. Mai mult încă: atunci când spaţiul şi timpul devin - ca intuiţii formale - obiecte, apoi instrumente de cunoaştere, ele nu pot fi determinate decât unul prin altul.

Timpul, acest timp care ,,în el însuşi, nu poate fi perceput", acest timp ,,nu se poate determina fără reprezentarea spaţiului". Acest lucru a fost foarte bine subliniat de Herbart. (Afirmaţia potrivit căreia în el însuşi timpul nu poate fi perceput, nu trebuie să ne mire: nu numai pentru că ,,totul curge, curgerea însăşi nu poate fi percepută", ci şi întrucât timpul este spaţiul subiectivităţii). Regăsim aici problema schematismului: determinările transcendentale ale timpului nu aparţin timpului originar ca formă a intuiţiei; ele izvorăsc dintr-un act al intelectului (sau al imaginaţiei, puţin interesează aici), act care se referă el însuşi la intuiţiile externe. De aceea, inventarul schemelor presupune tabelul categoriilor, iar definiţia lor face apel la obiectul care va fi dat percepţiei externe. Nu numai că reprezentarea timpului se operează în perspectiva percepţiilor externe, dar se şi sprijină pe conţinutul acestei reprezentări. Se va spune, totuşi că, potrivit esteticii transcendentale, timpul comportă cel puţin o dimensiune ce nu datorează nimic spaţiului: succesiunea; ,,timpuri diferite nu sunt simultane, ci succesive". Dar, însuşi Kant adaugă între paranteze: ,,în acelaşi fel, spaţii diferite nu sunt succesive, ci simultane": în acest mod, timpul nu se specifică decât prin raportare la spaţiu. Trebuie adăugat că ireversibilitatea - caracterul major al succesiunii temporale - nu va apărea legată de ideea unei ordini temporale decât în lumina cauzalităţii. Numai că valoarea cauzalităţii - observă Nabert - nu poate fi demonstrată decât asupra fenomenelor existente în spaţiu şi anume, asupra ireversibilităţii mişcărilor.

În concluzie, timpul este mai sărac în proprietăţi intuitive decât spaţiul şi de aceea, raporturile timpului pot şi trebuie să fie exprimate printr-o intuiţie exterioară; tocmai pentru că poate fi ilustrat prin spaţiu, timpul este, în vederile lui Kant, o intuiţie. De unde şi spaţializarea timpului: prin aceasta, se va detaşa timpul de subiect: timpul trăit va deveni, prin medierea spaţiului, timpul cunoscut şi măsurabil, un timp care ne este la îndemână. În locul fluxului care *sunt*, e timpul pe care *îl am*. Şi la fel de bine un timp care *mă are* dacă - întrucât mă cunosc ca obiect - mă înscriu în el şi iau loc printre evenimente.

Evident, spaţiul nu poate fi determinat în afara timpului: dacă linia dreaptă este reprezentarea figurată a timpului, această linie trebuie să fie trasată, şi aceasta nu e posibil decât în mod succesiv; la fel, coexistenţa în spaţiu nu poate fi relevată decât unei priviri capabile de simultaneitate: ansamblul implică un acelaşi moment. Finalmente, cu timpul măsurăm spaţiul, iar timpul, la rândul său, e un simbol al spaţiului, tot aşa cum spaţiul este simbol al timpului. Spaţiul nu poate fi ordonat decât după scheme, adică prin acte cum ar fi numărătoarea, act în care subiectul se angajează şi mimează în timp determinările spaţiale. Fără sinteza primă care constituie timpul, n-am putea gândi nimic - pentru că nu există nimeni pentru a gândi; şi reciproca: fără deschiderea unui spaţiu ca mediu al obiectelor, n-am putea gândi, cu atât mai mult, pentru că nu e nimic de gândit. De unde, simetrică spaţializării timpului, apare temporalizarea spaţiului, simetrie ce afectează destinul cunoaşterii: nu cunosc decât spaţiul, principiul oricărei obiectivităţi, dar nu cunosc decât în timp, adică atâta vreme cât mă angajez în cunoaştere şi o împlinesc în durata mea; intuiţia spaţiului este un act succesiv, spaţiul trebuie parcurs potrivit cu o mişcare interioară. Mai mult, cunoaşterea anexează pe un altul mie, şi pentru aceasta îl temporalizează: spaţiul este animat de timp. În acest fel, spaţiul devine locul mişcărilor exterioare, mişcarea fiind dimensiunea care stabileşte legătura între timpul care sunt şi spaţiul care nu sunt.

Într-adevăr, această solidaritate se exprimă mai bine în noţiunea de mişcare: ,,Mişcarea ca descriere a unui spaţiu (Kant o opune mişcării unui obiect ce revine unei ştiinţe empirice) este un act pur al sintezei succesive a diversului în intuiţia externă în general prin imaginaţia producătoare, şi aparţine nu numai geometriei, ci însăşi filosofiei transcendentale". Adică: 1) spaţiul se descrie luând ca punct de plecare timpul şi 2) conexiunea se stabileşte în interiorul unui subiect, în înţelesul că mişcarea poate fi surprinsă în lume numai întrucât ea este mai întâi actul unui subiect care manifestă, punându-se pe sine, posibilitatea unei lumi. Relaţia subiectului cu obiectul este prefigurată în interiorul însuşi al subiectului prin relaţia timpului cu spaţiul; iar mişcarea, fiind în subiect mai înainte de a fi în obiect, exprimă în obiectul însuşi această relaţie.

Astfel, solidaritatea temporalităţii şi a spaţialităţii în subiect conduce la înţelegerea în obiect a spaţializării timpului şi a temporalizării spaţiului. Această reciprocitate apare cu atât mai mult în obiectul estetic. În acest caz însă, reflecţia trebuie să procedeze în sens invers: pornind de la timp şi spaţiu ca dimensiuni obiective, edificate în operă - graţie schemelor structurale, prin temporalizarea spaţiului şi spaţializarea timpului - să descopere un timp şi un spaţiu proprii, interioare într-un anume fel obiectului estetic şi ca asumate de el, care fac din el un cvasi-subiect capabil de o lume pe care o exprimă.

3. *N. Hartmann, Unitatea şi convergenţa întregii arte mari*

Straturile ontic superioare se află ascunse mai adânc în interiorul operei de artă şi apar numai în transparenţa straturilor exterioare. Lucrul acesta îşi are temeiul lui ontic: artele se îndreaptă spre simţuri, simţurile sunt însă legate de lucrul fizic, şi numai prin mijlocirea acestuia pot face sesizabil un conţinut ulterior. Punctul acesta de inserţie nu poate fi dat la o parte sau schimbat. Simţurile, în adevăr, nu mijlocesc direct nici elementul sufletesc, nici viaţa, ci cu desăvârşire numai ceea ce ţine de lucruri - ceea ce aparţine domeniilor largi ale fizicului. De aceea, straturile ontic mai înalte trebuie să fie cele estetic ,,mai adânci". Nici din acest raport nu se poate elimina nimic. El este valabil, numai cu puţine schimbări, pentru toate domeniile artei. Şi pentru frumosul uman şi pentru frumosul naturii.

Rezultă de aici ceva remarcabil. Diferite sunt pretutindeni, cum s-a văzut, straturile exterioare; ele diferă înăuntrul artelor mult unele de altele - aşa cum materia în care lucrează artele este fundamental diferită; de aceasta însă sunt determinate straturile exterioare. Nu se pot modela aceleaşi forme în piatră sau în sunete, în cuvinte sau în culori.

Strâns înrudite, în schimb, şi în mare parte chiar identice, sunt straturile interioare ultime; ba, în parte, nici măcar ultimele, - deja în straturile medii mai adânci începe convergenţa. Lucrul acesta nu este atât de ciudat cum pare. Ultimele straturi interioare sunt cele de ordinul Ideii, şi generalul uman este tocmai ce e comun. Căci ceea ce este individual-ideal - Ideea personalităţii - este o raritate chiar în operele mari şi adânci ale artelor (în considerare intră aici numai cele urmărind reprezentarea). Şi când este prezent, nu se opune niciodată universului-ideal, ci îl scoate mai degrabă în relief prin opoziţie.

Dar şi în celelalte straturi interioare - în cele situate mai la suprafaţă - vedem aceeaşi tendinţă la identitate. Destinele omeneşti se repetă, se pot recunoaşte în cu totul alte chipuri; caracterele umane mai ales sunt supuse unui anumit tipic, pe care îl descoperim curând. Trăsăturile acestea comune, care se impun cu uşurinţă, sunt cele care domină aici adesea, şi faţă de care restul dispare ca fiind mai puţin important. Lucrul stă altfel în straturile interioare decât în straturile exterioare. Şi el priveşte şi artele care nu ţintesc la reprezentare, deoarece în straturile lor interioare se exprimă aceeaşi fiinţă sufletească, şi încă în şi mai mare generalitate.

Plecând de aici, putem înţelege de ce există fenomene de înrudire care se întind prin întregul domeniu al creaţiei artistice. Extraordinara diversitate a artelor, în forma de apariţie sensibilă şi apropierea de simţuri, îşi are replica ei

în uniformitatea conţinuturilor ei interioare - şi acestea înţelese nu numai ca material, ci şi ca conţinut modelat.

Şi aici întâlnim un fenomen care deseori deja a izbit pe esteticieni, fără ca el să poată fi propriu-zis explicat: tocmai înrudirea întinsă între artele eterogene, ba chiar între opere de artă cu totul eterogene - când le înţelegem mai adânc sau alegem pe acelea aparţinând epocilor şi maeştrilor mari şi lăsăm la o parte ce este mai mărunt.

Pe scurt şi luat cu mare prudenţă, lucrul acesta poate fi exprimat şi astfel: întreaga artă de nivel mai mic sau chiar mijlociu diferă fără margini şi se apropie de neputinţa oricărei asemuiri; întreaga artă cu adevărat mare, în schimb, converge şi se apropie de o identitate insesizabilă.

Convergenţa aceasta nu se exprimă în nimic altceva decât în faptul că noi simţim drept înrudit ceea ce altminteri este cu totul eterogen: Partenonul şi *Arta fugii*, plafonul Sixtinei (de pildă, în figurile de tineri şi profeţi) şi *Henric al IV-lea* al lui Shakespeare (inclusiv figura lui *Falstaff*), autoportretul lui Rembrandt la bătrâneţe (Amsterdam) şi Apollo de pe frontonul olimpic,*Simfonia a cincea* sau *Simfonia a şaptea* a lui Beethoven...

Nimeni nu poate spune în ce stă înrudirea acestor opere cu totul eterogene. Nu putem decât să ne raportăm la faptul că noi simţim astfel. Firește: *dacă* noi simţim astfel; căci aceasta nu o fac şi nici nu sunt în stare să o facă toţi. Ci numai aceia care pătrund cu privire până la limită şi la ce e mai adânc.

Superficial privite, aceste opere monumentale au foarte puţin de-a face una cu alta, ele sunt ireductibil diferite; nu li se găseşte la început genul comun. Trebuie să pătrundem foarte adânc - atunci, firește, el se impune.

Lucrul acesta nu se poate arăta în mod simplu. Să luăm autoportretul lui Rembrandt la bătrâneţe: un om cu totul obişnuit - cu o privire întrucâtva stranie; mai departe nu ajungem uşor. Ceva însă ne opreşte: un semn aparte, un stigmat, ceva de ordinul destinului răspândit asupra întregului, de măreţie tragică; e ca şi cum orice soartă umană s-ar oglindi în acest chip. Şi ne răsare în minte ce este şi al nostru într-însul.

Sau *Arta fugii.* Muzica poate avea ceva mai adâncă transparenţă, dar numai când ea se înfăţişează la nivelul cel mai ridicat. Aceasta este minunea fugii lui Bach: exterior, ea este ce e mai uscat şi mai pedant ce se poate închipui în compoziţie, interior însă tot ce poate fi mai zguduitor, mai profund, ba chiar ce e mai intim şi mai puternic ca sentiment, - de ordin cu adevărat metafizic în forţa ei de a ridica pe om deasupra lui, de a-l cuprinde până în interior şi de a-l întoarce în sine. Ea este plină de cerinţe, este legată de condiţii pe care nu fiecare le îndeplineşte.

Şi este totuşi de cea mai înaltă nemijlocire în felul de a se releva.

Aceasta e caracteristic pentru orice artă mare - pentru cea cu totul rară, - care răsare numai la o mie de ani o dată. Numai că nu fiece artă mare se închide într-un cerc atât de exclusiv ca fuga; de aceea, ea nu este în toate domeniile atât de pregnant reliefată.

Care este explicaţia acestui fenomen ciudat? Ea poate fi dată acum cu uşurinţă: relativ identice, sau cel puţin convergente, sunt în toate domeniile artei ultimele straturi interioare, în parte deja cele care sunt direct interioare. Căci e vorba acolo pretutindeni de om; în spatele fiinţei umane însă se găseşte întotdeauna acelaşi ceva moral-metafizic. În măsura în care deci o artă mare pătrunde până în aceste adâncimi şi poate să le facă să apară în felul ei - şi aceasta o face orice artă cu adevărat mare -, ea trebuie să fie convergent orientată cu semnele ei.

De aici impresia de înrudire strânsă, în ceea ce e cu totul eterogen. Ceea ce constituie convergenţa este predominanţa ultimelor straturi interioare. Căci, în adevăr, întreaga succesiune de straturi mai uşoare şi mai exterioare dispare în faţa lor, odată ce ne-am adâncit într-însele. Şi aceasta cu toată varietatea şi cu tot specificul acestor straturi.

Încă ceva este legat de aceasta: convergenţa a ce e mai mare în orice artă mare este totodată o convergenţă către sublim. Căci sublimul este acel frumos în care straturile interioare au predominanţă necondiţionată.

Aceasta spune teoria. Să se compare sub acest raport exemplele date mai sus privind convergenţa: templul doric, contrapunctica lui Bach, drama shakespeariană a regilor etc.: toate sunt pure exemple ale sublimului. Şi tot astfel, cazuri pure de sublim sunt profeţii şi adolescenţii lui Michelangelo, autoportretul lui Rembrandt bătrân, Apollo Olimpicul, simfoniile lui Beethoven.

Ceva rămâne în toate aceste enigmatic: arta mare - cu deosebire în capodoperele ei - implică totuşi mai mult decât pura predominanţă a straturilor interioare ultime: tocmai ca opere de artă, creaţiile acestea nu pot fi desăvârşite decât atunci când ele vădesc totodată, în straturile exterioare, modelarea adecvată pentru a putea releva acele profunzimi, în chip intuitiv şi în figuri pline de viaţă.

Cum se face însă că în operele de artă cu totul mari, forma adecvată se găseşte împreună cu adâncimea Ideii? Ca şi cum ambele nu ar pretinde daruri foarte diferite din partea artistului! Se poate pune întrebarea şi astfel: de ce la maeştrii deosebit de mari, din toate artele, tehnica execuţiei şi adâncimea cuprinsului (a Ideii) merg atât de strâns

mână în mână?... În timp ce la talentele de ordin inferior, ele se desparte atât de lesne? Un lucru simţim imediat: numai în încercările nedesăvârşite momentele acestea două se despart; în desăvârşire ele nu sunt deloc daruri diferite, ci două laturi ale unuia şi aceluiaşi dar.

Cum se poate aceasta? Mai simplu decât pare. În adevăr, să ne gândim: artistul concepe ideea operei sale nu abstract, pe calea gândirii şi a conceptelor, ci în viziunea interioară; aceasta însă este totodată proiect al modelării, până înăuntrul planului sensibil din faţă. Şi trebuie să adăugăm: operele mari de artă se nasc în genere numai acolo unde aceste două laturi ale viziunii interne sunt de la început împreună şi se întregesc în chip adecvat. Lucrul acesta se întâmplă destul de rar; şi chiar la cei mai mari maeştri nu este totdeauna îndeplinit, ci numai în cazuri particulare fericite. Este o greşeală să credem că genialitatea aceasta s-ar găsi realizată mai des. Şi noi comitem greşeala aceasta numai fiindcă suntem prea largi în judecata noastră artistică, şi considerăm cu totul mari multe opere care nu merită nici pe departe acest nume.

Surse:

1. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, E.A, Bucureşti pp. 82-96.

2. Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice, Percepţia estetică*, vol. II, Editura Meridiane, pp. 151-160, 163-164.

3. Nicolai Hartmann, *Estetica,* Editura Univers, pp. 457-462.

XI. Esteticul extra artistic

Putem considera că sunt impregnate de estetic deşi sunt în afara artei următoarele entităţi: a) *natura*; b) *relaţiile interumane*; c) *design*-ul - munca de creaţie şi proiectare. În fapt, natura este pentru fiecare dintre noi - ca speţă sau ca individ - anterioară şi primordială. Noi nu putem suprima cu totul nici natura exterioară nici natura noastră internă. Oricum, obiectele naturii nu au numai statutul de *lucruri,* deci, de obiecte care nu au adâncime ontologică: ele devin *lucruri valorificate*, prin urmare se transformă pentru noi în *bunuri*. În fapt, pe un suport al bunurilor (vitale, utilitare, morale, magice etc.) se poate naşte atitudinea estetică în faţa obiectelor naturii. Saltul de la

ontologie la axiologie se face prin suport psihic şi prin aportul ideal al conştiinţei. Frumuseţea naturii noi o resimţim spontan în cel puţin următoarele straturi: zona anorganică, lumea vegetală, cea animală, peisajul, în fine, lumea ca întreg vizibil şi invizibil.

A te interoga de acum asupra posibilităţii frumuseţii relaţiilor interumane poate părea o atitudine *deplasată* - din cel puţin câteva raţiuni, la prima vedere, raţiuni tari.

În primul rând, ceea ce a produs în mod voluntar, dar şi derivat, vechiul regim, a fost mai degrabă o estetică a urâtului decât o posibilitate de fiinţare a frumuseţii (echivalentă cu armonia, măsura, echilibrul) în cuprinsul vieţii de relaţie. Excepţia normală a majorităţii a fost ca odată edificiul totalitar-represiv dărâmat să se instaleze, în scurt timp, antinomul esteticii urâtului şi al preeminenţei tragicului: viaţa trăită, simultan atât în acord cu raţiunea cât şi cu sensibilitatea. Or, aşteptarea a fost contrazisă, şi nici nu putea să fie altfel. După un moment saturat de sublimitate, "proza vieţii" şi-a cerut propriile-i drepturi. Mai este legitimă atunci tema esteticităţii vieţii?

În al doilea rând se poate ridica îndreptăţit întrebarea: dacă ceea ce a fost, n-a fost altceva decât una din formele de manifestare ale utopiilor totalitare în istorie, nu cumva a vorbi despre o societate estetică, aceasta nu este decât echivalentul reiterativ al unei paradigme utopice ce se încăpăţânează, mereu şi mereu, să nu moară şi care-şi găseşte un ultim refugiu în estetic? Întrebarea nu-i deloc retorică şi, pentru a-i vedea gravitatea, nu ne rămâne decât să ne gândim la modelele de "state ideale": cu excepţia statului platonician în toate celelalte locul artei şi al esteticului este augmentat. Utopicul şi esteticitatea sunt coordonate ce se presupun şi se susţin reciproc.

În al treilea rând, se poate obiecta: acest tip de estetic este oricum unul destul de departe de cel specializat, de nucleul tare al esteticului, cel artistic. Or, de la constatarea extraneităţii sale topologice şi până la sugestia insignifianţei sale valorice, nu este decât un pas, iar facerea lui se comite uşor, pe nesimţite. Rezumată, obiecţia cu privire la caracterul exterior şi ne-necesar al acestei teme, din această perspectivă, ar suna astfel; cât timp însăşi arta este tot mai mult afectată în chiar nucleul şi estetic, mai ales prin invazia pseudo-artei, cât timp nici aici esteticul nu este scutit de invertiri deloc inocente, nu mai are nici un sens să căutăm un estetic extraartistic într-un teritoriu atât de vast, dar totodată şi congenital ambiguu cum este cel al relaţiilor interumane directe. Dacă nu mai suntem siguri nici de câtimea estetică a artei, cum am putea avea certitudini pentru palidele urme de esteticitate manifestate în reacţii atât de subiective cum ar fi simpatia, dragostea şi prietenia?

În al patrulea rând, se poate contesta, pe de o parte, însăşi posibilitatea decupării acestui câmp din constituvitatea

socialului şi, pe de altă parte, se poate obiecta că orice "tăietură" nu ne va releva decât fie o dimensiune psihologică, fie una sociologică, fie, cel mult, una relevantă pentru antropologia culturală. Mai mult nimic, fiindcă, în ultimă instanţă avem de-a face nu cu generalul ci cu individualul, nu cu esenţialul ci cu fenomenul. Concluzia este aceeaşi: nu există legitimitate nici teoretică şi nici ontologică aplicabilă dimensiunii estetice a relaţiilor interumane directe.

La prima, la început invocata "raţiune tare" se poate contraargumenta astfel: e adevărat cu vechiul sistem a secretat în nefiresul său tocmai dizarmonia, dezechilibrul, boala, grotescul, groaznicul, înfricoşătorul. Toate stări trăite individual şi interrelaţionar. Dar ştim bine că au funcţionat şi atunci ca şi cum compensările. Oamenii fac ceea ce nu se poate într-un fel, altfel şi altcumva. În acest caz, unei subterane estetici a urâtului şi a degradării i s-a opus cu toate acestea şi în pofida lor o estetică elementară a echilibrului şi înălţării senine, în primul rând ca proiect şi expectaţie, dar şi uneori ca realizare în relaţiile de prietenie şi în cele de iubire. Alungat de un social tot mai ostil prin opacitate, omul s-a retras unde se putea: în domnia particularului şi a individualului. Ambele reduse la nuditatea lor. Opacizarea extremă s-a convertit în teritoriul vieţii de relaţie în singura comunicare autentică şi-n singura comunicare trainică. Imposibilităţii transparenţele sociale i-a fost opusă - printr-o dramatică şi arareori tragică situaţie - o posibilă transparenţă a subiectivităţii individuale care se deschide în faţa unei alte subiectivităţi. Atom-omul şi-a găsit salvarea nu în nivelatorul fluviu social respectiv ci într-un alt "atom", într-un alt individ. E vorba aici de o situaţie oarecum paradoxală căci, în termeni bergsonieni se poate admite că numai într-o "societate închisă" şi într-o ideologie "statică" apare nevoia moralei deschise şi a ideologiei (religiei) dinamice, deci apare nevoia profundă de "suflete care se deschid" şi care întemeiază o trăire simultan saturată de etic şi de esteticitate. În fond numai insuficientul şi absenţa, lipsa sunt creatoare. În acest sens, vidarea de estetic a fost resimţită acut şi dureros ca fiind o mutilare a sufletului. Legea de psihologie a trăirii valorii este esenţă următoarea: avem acces privilegiat la o valoare tocmai prin absenţa acesteia. Prin urmare, oricât de multă energie distructivă a cheltuit un regim totalitar, el n-a reuşit să anihileze toate resorturile vieţii de relaţie. Într-un fel, faimoasa *die List der Vernunft*(viclenie a raţiunii, a istoriei) hegeliană a acţionat şi la acest nivel. Ceea ce însemna că rezultant în istorie poate fi şi ceva complet opus facerilor conştiente ale unei inteligenţe manipulative; ea poate fi rezultantă nevizată: aceea a nevoii potrivirii formei şi a substanţei în chiar trăirea clipelor de viaţă de către fiecare individ, când celălalt sau cealaltă devine sens, apariţie, până la urmă chiar destin.

În ceea ce priveşte a doua obiecţie menită să expulzeze tema pusă în discuţie, putem afirma că frăţietatea utopie - societate estetică este într-adevăr una de neocolit, de nesuprimat. Numai că aşa după cum există mituri senine,

dar şi mituri tenebroase, tot astfel au fiinţat în istorie atât utopii nonrepresive cât şi unele totalitare. Punând în relaţie acest argument cu cel anterior, putem afirma că nevoia omului de a avea o imagine coerentă, echilibrată despre sine şi semeni este o constantă a spiritului liber. Căci, în ultimă analiză, schillerian vorbind, omul este *stăpânit* în starea sa fizică, *dominator de sine* în starea sa morală şi *liber* de abia în starea estetică. În acest sens este greu să ne imaginăm însuşi progresul civilizatoric al omului obiectivat în rafinarea sensibilităţii dacă el, omul, n-ar fi acţionat ca şi când utopia estetică ar fi fost perfect realizabilă, într-o societate mereu imperfectă. În acelaşi timp utopia stării estetice s-a născut şi din intuiţia originară în conformitate cu care importante sunt *realitatea* şi *inteligenţa* care stabilesc *adevărul,* dar la fel de importante sunt şi apariţia şi aparenţa estetică care *este joc* şi *nu înşelăciune.* Orice asemenea proiect utopic are în vedere un fapt esenţial şi anume că omul are nevoie şi de *jocul cu forma vie,* care nu-i altceva decât bucuria prezenţei întocmai astfel a unui individ particular, în chiar particula lui prezentare şi înfăţişare. Există aici şi un temei mai adânc: omul nu poate fi numai intelect, după cum el nu este numai voinţă în raportările sale la ceilalţi. În fond suntem obligaţi să constatăm că, atât extrema inteligenţă cât şi extrema stupiditate au între ele o afinitate: amândouă caută numai realul fiind total insensibile la pura aparenţă. Se ştie: prostia nu se poate ridica deasupra realităţii şi nici inteligenţa opri *sub adevăr.* Rezultă că nevoia de aparenţă estetică este una care ţine de constitutivitatea fiinţării integrale a omului. Fără jocul cu formele atât în sensibilitate, omul n-ar fi întreg. N-ar strica să ne gândim la cât adevăr este cuprins în celebrele teze schilleriene: a) frumosul nu trebuie să fie numai viaţă şi numai formă; ci forma vie, adică frumuseţe; b) cu frumuseţea omul trebuie doar să se joace, dar să nu se joace decât cu frumuseţea; c) omul nu se joacă decât atunci când este om în sensul deplin al cuvântului, şi numai atunci este om cu adevărat, întreg, când se joacă.

Iată, credem, argumentele tari, de natură să ne oblige a redefini substanţa utopiilor în genere, cea a "statului estetic", în mod special. Ca atare nu credem deloc în simplitatea formulei; "calea spre soluţia politică trece prin problema estetică."

La o a treia teză implicată de devalorizare a esteticului relaţiilor interumane se poate răspunde pe scurt astfel: e sigur că esteticul nu se află în acest teritoriu în forme pure, concentrate precum în capodoperele artistice, dar, nu e mai puţin adevărat că, deşi saturate de vital şi psihologic şi inoculate de moral, aceste relaţii se impun mai ales în forma *îndrăgostirii* cu o serie de atribute specific operei de artă. Astfel, în iubire celălalt şi cealaltă sunt aidoma operei de artă, *imutabili originali* şi *illiminaţi simbolic,* ceea ce nu este cazul de pildă, în simpla relaţie sexuală. Or. Este clar că paradigma acestei situaţii a iubirii este dată în formula: "acesta o iubeşte întocmai pe aceasta şi aceasta îl iubeşte întocmai pe acesta." Forma şi substanţa coincid în acest caz şi este greu, dacă nu imposibil

pentru cei ce trăiesc o asemenea relaţie să disjungă aparenţa şi apariţia de substanţa vitală şi de caracterul moral. De asemenea, cel puţin două momente din cele patru pe care Vianu le consideră ca momente constitutive ale operei de artă sunt constitutive şi prieteniei şi iubirii: *izolarea* şi *idealizarea.*

La ultima contestaţie a legitimităţii unui teritoriu teoretic dar mai ales ontologic a dimensiunii estetice a relaţiilor interumena directe se poate răspunde în următorii termeni. E drept că nu putem pretinde o puritate absolută şi o autonomie deplină unor relaţii precum dragostea, prietenia sau politeţea. Dar oare câte unităţi spirituale care au un suport vital şi o conexiune morală reuşesc să atingă o asemenea exigenţă maximală? Problema reală este alta: cât de necesare sunt ele pentru fiinţarea umană. Or, aici trebuie depăşită o altă prejudecată comună, aceea a echivalării "necesităţii" doar cu ceea ce este evaluat ca esenţial, general şi substanţial. Subsidiar se înţelege că ceea ce este fenomenal, determinat de apariţie şi aparenţe este considerat contingent. Teza aceasta cade uşor la un examen simplu dacă ne imaginăm de pildă cum ar arăta realitatea umană în absenţa lor. Absenţa iubirii, prieteniei, politeţii este echivalentul neantului, dezechilibrului sufletesc cronic, a devitalizării sau, din contră, a preeminenţei, forţei brute, aspirituale.

Totodată, mai este o raţiune tare ce se impune: în însăşi imanenţa relaţiilor de iubire, prietenie şi politeţe, dar mai ales în primele două, fiinţează o cotă de *sacru*, sacru vizibil în chiar aura specială pe care o are momentul *întâlnirii*, recognoscibilă apoi într-o câtime de "sfinţenie" acordată prezenţei întocmai astfel a *celuilalt* sau *celeilalte.* Sfinţenia e desigur cuget moral în luptă, după cum ştim de la Kant încoace, dar ea mai este şi sensibilitate estetică în luptă cu planul vital şi ea este, până la urmă, triumf al formei şi al substanţei, un fel de victorie substanţială a apariţiei şi aparenţei în chiar relaţia interumană, în cea saturată cu sens pozitiv.

În fine, într-o lume în care transcendenţele tradiţionale s-au năruit rând pe rând, în care legea dublei frenezii (epicureice sau ascetice) oscilează haotic - cu o preeminenţă parcă a freneziei hedonice - există totuşi până la urmă posibilitatea echilibrărilor dată de caracterul simultan vital, etic şi estetic al relaţiilor interumane directe. Cât de mult s-ar augmenta componentele pur spirituale, cât de mult s-ar afirma uneori cuantele vitale, până la urmă perpetua contradicţie necesară între spirit şi viaţă va fi rezolvată într-un unic plan: cel etico-estetic al vieţii de relaţie. Se poate pune atunci întrebarea: simplu ideal al kalokagatiei? Nu! La acesta trebuie adăugat cel al prezenţei sacrului ca liant al frumuseţii şi al binelui în orice relaţie interumană autentică. Simplu spus ecuaţia ar fi aceasta: atâta esteticitate câtă sacralitate: Şi, totodată, fără cotă de sacru nici morala nu poate fiinţa în acest cuprins, iar conjuncţia dintre sacru şi apariţia estetică se repercutează amplificator în straturile conştiinţei.

În fapt, supravieţuieşte numai acea societate care reuşeşte să conjuge în imanenţa vieţii de relaţie, viaţa frumoasă cu sacralizarea vieţii celorlaţi.

* *

*

Propunem ca text semnificativ un fragment din *Estetica* lui N. Hartmann intitulat *Omul viu ca obiect frumos.* De asemenea pentru evidenţierea dimensiunii estetice a relaţiilor interumane propunem două texte din André-Comte Sponville intitulate *Politeţea* şi, respectiv *Iubirea.* În fapt, politeţea nu este o virtute morală deplină dar ea este în mod cert un semnalizator etico-estetic al personalităţii. De asemenea *iubirea* considerată de André-Comte Sponville ca fiind o virtute „mai mult decât morală" semnifică şi ea prezenţa esteticului extra-artistic în chiar viaţa de relaţie a omului.

1. *Nicolai Hartmann, Omul viu ca obiect frumos*

1.1. *Frumuseţea umană ca apariţie*

Problema tratată la sfârşit privind raportul de apariţie ajunge de mare importanţă când trecem de la artă la frumosul extraartistic. Opera de artă este opera omului, creată anume cu scopul realizării frumosului. Este, prin urmare de înţeles, că în modelarea exterioară creatorul se străduieşte să ne arate un altceva. Natura lucrează fără o astfel de străduinţă, în genere fără scopuri şi fără conştiinţă. Ea nu poate introduce deci nimic în opera ei, numai pentru ca ceva să apară.

Acelaşi lucru e valabil despre om, aşa cum el este şi cum trăieşte. Este valabil şi despre întreaga lume a evenimentelor, în care se află omul şi la modelarea căreia el participă. Omul, tocmai, nu este operă omenească, şi lumea pe care el o clădeşte nu este decât în parte operă a lui.

Există atunci în afara operelor de artă un raport estetic de apariţie?

În sensul că într-însul natura ar voi să ne dea ceva de înţeles - pe jumătate ascunzându-şi, pe jumătate revelându-şi gândul - fără îndoială, el nu poate să existe. O indicaţie însă, chiar fără voinţa de a indica, o ascundere şi o revelare de sine, chiar fără intenţii şi scopuri, există totuşi pretutindeni, fără limită.

Lucrul acesta ne este cunoscut din viaţa omului. Fiecare om trăieşte ceva din sine însuşi, în felul cum se comportă, în vorba şi reacţiile sale, şi anume fără să vrea şi fără să ştie. Şi pentru cel cu experienţă şi cel care priveşte cu sânge rece, el poate deveni astfel foarte transparent - chiar în intenţiile şi convingerile sale secrete şi conştient ascunse.

Este vorba, în cea mai mare parte, de lucruri care nu pot fi reduse la concepte - în orice caz, nu cu nuanţa particulară cu care ele se înfăţişează. Aceasta înseamnă că există lucruri care nu ne sunt date decât intuitiv, aşadar într-o contemplare mai înaltă, nesensibilă. Cunoscător de oameni este acela care a exersat în această intuiţie şi care a strâns experienţă, acela căruia odată cu impresia exterioară îi este dată întotdeauna şi o icoană sufletească a omului.

Pătrunderea aceasta intuitivă dovedită în viaţa practică, pusă acolo întotdeauna în slujba scopurilor practice, există totuşi şi fără scop practic. Şi atunci ea se apropie de intuiţia estetică. Există o manifestare intuitivă a interiorităţii omului, în chipul şi în purtarea lui, depăşind mult orice interes practic: de pildă, reflexul onestităţii, al simplităţii, al purităţii sufleteşti sau poate al bunătăţii, al spiritului de jertfă.

Acestea toate sunt valori morale, însă modul de apariţie al lor este altceva decât ele însele. El poate fi limpede, convingător, expresiv, poate predomina în impresia totală a personalităţii, poate străbate şi transfigura chipul şi ţinuta. O atare manifestare intuitivă a nobleţei şi a bunătăţii omeneşti, noi o resimţim în imaginea globală a persoanei, ca frumoasă. Şi e vorba de frumuseţe în sensul adevărat estetic, acela al raportului de apariţie. Valorile care apar sunt, tocmai, nu valori ale apariţiei, ci numai presupoziţia lor potrivit conţinutului. De aceea, ele nu coincid cu acestea, ele pot fi sesizate când ele sunt date în mod repetat, şi într-o altă formă, mai degrabă raţională.

Căci, un lucru trebuie să-l lămurim chiar de la început: ceea ce ,,apare" aici nu se epuizează în raportul apariţiei, ci subzistă şi fără acesta, în persoana reală; subzistă şi atunci când nimeni nu îl surprinde, nici intuitiv, nici în alt fel. Este vorba de trăsăturile morale ale omului şi anume, laolaltă cu calităţile lor valorice, de cugetul adevărat, de ţinuta interioară reală. Dacă nu cumva acestea trebuie să apară şi ele într-un fel oarecare, e o întrebare pe care o lăsăm aici la o parte. Important este doar faptul că dacă ele apar, ele nu se consumă în această apariţie a lor, ci subzistă în sine, independent de faptul că ele pot intuite.

În măsura aceasta, raportul de apariţie este aici un altul decât în opera de artă. Acolo, ceea ce apare în faţa noastră este ireal şi nu subzistă decât pentru privitor; aici el este ceva ce subzistă în mod real, ceva ce se

relevează. Singur faptul apariţiei în altul, în ceva exterior, dat în chip sensibil, este ca atare acelaşi. Şi în măsura aceasta avem şi aici un raport de apariţie veritabil. Numai în aceasta stă legătura frumosului uman, în persoana ce trăieşte în mod real cu frumosul artistic. Şi în măsura aceasta, iarăşi, nici raportul de apariţie nu este altul decât în opera de artă. Deosebit este doar modul de subzistenţă a ceea ce apare. Dar în faptul apariţiei ca atare, aceasta nu constituie nici o deosebire.

Nu este deci nevoie, în punctul acesta, să ne schimbăm fundamental ideile privitoare la raportul de apariţie. Este în esenţa apariţiei, ca ceva real să poată apărea întocmai ca şi ceva ireal. În viaţă, aceasta constituie o deosebire foarte mare; în raportul estetic, deosebirea este mai mică deoarece aici nu este vorba de unei realităţi (cunoaştere), ci de esenţa intuitivă concretă a apariţiei însăşi., ca şi de strânsa legătură cu ceea ce este sensibil dat.

Proba sensului acesta, al frumuseţii umane, o constituie turburarea unei atare impresii prin ivirea unor trăsături izolate care trădează cu totul altceva. Aşa se întâmplă, de exemplu, când pe o figură, altfel cu aparenţă simpatică, apare, în cursul vorbirii sau al râsului, o mişcare a gurii care trădează rea-credinţă, resentiment, răutate sau chiar numai mărginire; ajunge atât pentru a crea impresia disarmoniei pentru a rupe armonia ţinutei calme, provocând decepţie şi lăsând să se vadă, în locul liniei mari, micime de suflet sau slăbiciune.

Şi acestea sunt iarăşi momente etice. Însă apariţia în ceea ce e vizibil nu este un moment etic, ci un moment care turbură impresia sensibilă ca atare, deci un moment negativ estetic. Trăsătura aceasta inadecvată în înfăţişarea persoanei o simţim ca lipsită de frumuseţe, şi când ea devine insistentă, ca urâtă. S-a turburat aici o armonie, s-a rupt o unitate pe care o descoperim şi pe care o agreasem estetic. Şi anume, unitatea sfărâmată este aceea a unui plan de spate care ăşi face apariţia - a unui plan real, e adevărat, dar care se arată în forma exterioară. Faptul de a se arăta, el însuşi, constituie apariţia. Sfărâmarea însă are loc în planul din faţă al percepţiei sensibile, sfâşiind şi unitatea acestuia şi turburându-i armonia.

Elementul inadecvat interiorului, în aspectul exterior, constituie, în măsura în care el se trădează ca atare, urâtul.

1.2. *Frumuseţea în raport cu valorile morale şi cu cele vitale*

Problema pe care o ridică acest raport nu este atât de simplă cum pare la prima vedere. Este evident, fireşte, că ceea ce apare ca interior nu poate fi limitat la conţinutul moral valabil. Ceea ce este opus valorii intră şi el în

considerare. În adevăr, ceea ce este estetic valabil nu atârnă de valorile etice înseşi, ci numai de apariţia lor sensibilă. Cum nu ar juca un rol deci şi nonvalorile etice în apariţie, de vreme ce şi ele aparţin aceleaşi sfere a interiorităţii umane?

Suntem aici mereu în pericol să repetăm greşeala esteticii celei mai vechi şi să confundăm valoarea estetică cu valorile etice. Cei vechi au comis greşeala aceasta în conceptul lor de ..... ,,*Animus sanus in corpore sano*" se spunea în limbaj naturalist, şi se avea în vedere sufletul frumos în trupul frumos. Totuşi, aici e presupus deja frumosul ca atare, şi anume, în ambele lui straturi. El nu poate fi deci redus, pe calea aceasta, la ceva ce i-ar constitui temeiul. Şi, mai puţin decât orice, ar putea el consta atunci într-un raport de apariţie.

N-ar trebui în genere să se vorbească de frumuseţe sufletească. Printr-însa nu se înţelege, în adevăr, decât valabilitatea morală. Frumuseţea adevărată o constituie abia apariţia ei sensibilă în transparenţa formelor corpului şi în dinamica trupească. Şi pentru faptul acesta noi posedăm în genere o fină sensibilitate.

Pe deasupra, chiar omul îndoielnic din punct de vedere moral poate fi frumos. Acesta este motivul iritant în fenomenul frumuseţii umane. Să ne amintim de Alcibiade, omul atât de înzestrat, dar frivol, egoist şi infidel, şi de dragostea deosebită a lui Socrate pentru el. Avem aici un caracter cu totul unitar în felul lui, care se şi exprimă unitar şi convingător în exterior. Ne putem gândi, poate, şi la frumuseţea tânărului Neron. Şi chiar figurile homerice trădează o discrepanţă; nu fiecare este ca Hector, egal de perfect în aspectul lui exterior şi în adâncimea atitudinii lăuntrice.

Forţa, lipsa de scrupul, uşurătatea pot părea, într-un chip omenesc, o expresie a nevinovăţiei fericite, - scrupulele morale, expresie a unei naturi greoaie, a apăsării, a reţinerii. Frumuseţea nu este expresia unor calităţi morale; ea este mai degrabă expresia unităţii şi deplinătăţii interioare. Dar şi una şi alta, suprema înălţime morală ca şi unitatea, pot rămâne exterior neexprimate, ascunse de un exterior inadecvat. În sensul acesta, foarte simplu şi foarte echivoc, Socrate era urâtul.

Frumuseţea unui chip uman ţine cu totul de un raport de apariţie. Şi, aici, acesta constă - întrucât ceea ce apare este ceva real - în adecvaţia formei interioare şi a celei exterioare, în faptul că una devine vizibilă în cealaltă.

Totuşi, nici astfel, sensul frumuseţii umane nu poate epuizat. Privirea asupra fenomenelor trebuie lărgită încă, trăsăturile fundamentale ale raportului găsit trebuie trecute asupra altor lucruri, care şi ele, întocmai ca valorile

morale pot apărea în aspectul exterior al omului. Din ele fac parte, înainte de orice, valorile vitale. Omul este în adevăr nu numai fiind morală, ci şi - ba chiar în prima linie - fiinţă organică.

Lucrul acesta de la sine înţeles îl uităm prea lesne, fiindcă îl considerăm ca prea trivial. Din punct de vedere estetic, însă, el nu e nimic mai puţin decât trivial Şi calităţile vitale pot fi ascunse, dar ele pot şi convingător exprimate în exterior şi astfel să apară sensibil. Nimic în întregul domeniu al esteticului nu este atât de vulgar familiar cum e conceptul de om frumos, ca trup (nu numai ca figură) bine alcătuit; poate chiar că acesta este cel mai vechi şi cel mai originar concept al frumosului.

Conceptul acesta vulgar al frumuseţii este condiţionat în mare parte de sensibilitatea sexuală. El subliniază în frumuseţea feminină momentul moliciunii, al delicateţei, al tinereţii, în frumuseţea bărbătească pe acela al puterii, al fermităţii, al curajului (acesta din urmă înţeles nu în sens etic, ci ca sentiment al puterii). Este cu totul greşit să se înlăture condiţionarea aceasta, ca fiind exterioară esteticului. Ea este o parte necesară a sentimentului natural al frumosului. Dar c frumuseţea însăşi, ea este tot atât de puţin identică pe cât sunt valorile etice; ea este tocmai doar o condiţie preliminară, un pur moment din conţinutul a ceea ce apare în raportul de apariţie. Valoarea estetică se ridică abia deasupra ei, şi este o valoare de natură deosebită. Natural, confundarea cu ea, în conştiinţa estetică nelămurită sau neajunsă la maturitate, se întâmplă la fiecare pas. Aici, întocmai ca faţă de sentimentul etic al valorii, trebuie să învăţăm treptat să le distingem.

Conceptul originar al frumuseţii omeneşti trebuie să fi fost în genere legat de impresia de forţă şi de vitalitate. Din acestea, el a păstrat cea mai mare parte până în timpuri de înaltă cultură. Aici îşi spune cuvântul pretutindeni un puternic sentiment vital, chiar acolo unde el nu mai este sexual condiţionat. Numai încet se ajunge la desprinderea sentimentului estetic al formei şi mişcării de sentimentul natural al vieţii şi de opoziţia sexelor; se trezeşte înţelegerea pentru frumuseţea spiritualizată, pentru figura omului în vârstă, cu desenul mai bogat al zbârciturilor ca limbaj al soartei. În chipul bărbătesc au descoperit-o deja cei vechi; în figura femeii, numai timpurile mult mai târzii.

Toate acestea nu se pot înţelege decât din lunga dominare nediscutată a sentimentelor vitale şi din raportul de apariţie întemeiat pe ele. Bogăţia de forme a chipurilor nu poate justifica această dominare, căci tocmai figura celui în vârstă este mai bogată în formă expresivă.

2. *André-Comte Sponville, Politeţea*

Politeţea este prima dintre virtuţi şi originea, poate, a tuturor celorlalte. Este însă şi cea mai săracă, şi cea mai superficială, şi cea mai discutabilă: este totuşi o virtute? Virtute ,,uşoară", în tot cazul, cum s-ar spune şi despre femeile cu acelaşi nume. Politeţii nu-i pasă însă de morală, iar moralei - de politeţe. Un nazist politicos schimbă, oare, cu ceva esenţa nazismului? Diminuează cu ceva oroarea? Cu nimic, desigur, şi politeţea este foarte bine caracterizată de acest nimic. Virtute de formă, virtute de etichetă, virtute de suprafaţă. Aparenţa deci, şi numai aparenţa unei virtuţi.

Dacă politeţea este o valoare, fapt care nu poate fi negat, este o valoare ambiguă, insuficientă în ea însăşi - putând masca şi cele mai bune, dar şi cele mai rele lucruri - şi, din acest motiv, devine oarecum suspectă.

Acest efort asupra formei trebuie să ascundă ceva, dar ce? Politeţea este un artificiu, iar oamenii se feresc de artificii. Este o podoabă, iar lumea nu crede în podoabe. Diderot evoca undeva ,,politeţea insultătoare" a celor mari, şi ar trebui să o amintim şi pe aceea slugarnică a celor mici. Ar fi de preferat dispreţul fără cuvinte şi obedienţa lipsită de maniere.

Se poate şi mai rău. Un nemernic politicos nu este mai puţin ticălos decât altul, ba chiar dimpotrivă! Să fie vorba de ipocrizie? E îndoielnic, căci politeţea nu se pretinde morală. Pe de altă parte, nemernicul politicos este în mod voit cinic, fără ca prin aceasta să fie lipsit de politeţe, dar nici de răutate. De ce şochează, atunci, un asemenea personaj? Prin contrast? Fără îndoială. Dar nu contrastul între aparenţa unei virtuţi şi absenţa ei (ceea ce ar fi ipocrizie), căci am presupus că nemernicul nostru este într-adevăr politicos. Contrast, mai degrabă între aparenţa unei virtuţi (care, în cazul politeţii, joacă un rol de realitate, căci esenţa politeţii se epuizează în aparenţa ei) şi absenţa tuturor celorlalte, între aparenţa unei virtuţi şi prezenţa viciilor sau, mai degrabă, a singurului viciu *real*, care este răutatea. Contrastul, dacă îl studiem separat, este mai degrabă estetic decât moral: ar explica nu atât oroarea, cât surpriza, nu atât reprobarea, cât uimirea. Ceea ce apare în plus ar fi de ordin etic: politeţea îl face pe cel rău şi mai reprobabil, deoarece denotă o educaţie fără de care răutatea personajului ar putea fi scuzată. Nemernicul politicos este opusul fiarei, or, fiarelor nu le poţi găsi vreo vină. Este opusul sălbaticului, al acelui sălbatic pe care suntem dispuşi să-l iertăm. Este contrariul brutei grosolane şi inculte, care este, poate, înspăimântătoare, dar pe care ne-o putem măcar explica prin lipsa de educaţie, prin violenţa nativă şi dobândită. Nemernicul politicos nu este nici fiară, nici sălbatic, nici brută. El este civilizat, educat, elevat şi, prin urmare, nu are nici o scuză. Cine ar putea şti dacă derbedeul agresiv este rău sau numai prost-crescut? În ceea ce-l priveşte

pe torţionarul elegant, însă, nu există nici o îndoială. Aşa cum sângele este mai vizibil pe mănuşile albe, şi oroarea se vede mai bine pe fondul politeţii. Naziştii, sau cel puţin unii dintre ei, par să fi excelat în asemenea roluri. Oricine poate să înţeleagă că o bună parte din oroarea germană a venit din acest amestec de barbarie şi civilizaţie, de violenţă şi eleganţă, din aparenţa când şlefuită, când bestială, dar întotdeauna crudă. Politeţea a sporit vinovăţia, iar ororile au fost cu atât mai barbare cu cât au păstrat aparenţa civilizaţiei. În cazul unei fiinţe grosolane putem vorbi despre animalitate, despre ignoranţă sau incultură, şi putem pune pe seama unei traume suferite în copilărie, de exemplu, sau a eşecului social. Nu însă şi când avem de-a face cu o fiinţă politicoasă. Bunele maniere sunt, în acest caz, circumstanţe agravante, care acuză personajul respectiv, individul sau poporul; societatea întreagă poate fi acuzată nu pentru eşecuri, care ar putea constitui tot atâtea scuze, ci pentru aşa-zisele reuşite. *Bine-crescut*, se spune, şi cu aceasta s-a spus totul. Nazismul ca reuşită a societăţii germane (Jakélévitch ar adăuga: şi a culturii germane, dar numai el şi contemporanii săi îşi pot permite aceasta) - iată o expresie care judecă şi nazismul, şi Germania, cu precizarea că este vorba despre acea Germanie care putea să se cânte Beethoven în lagărele de concentrare şi care ucidea copii.

M-am îndepărtat de subiect dar nu din nebăgare de seamă, ci dimpotrivă. Politeţea nu este o virtute şi n-ar putea să ţină nici măcar locul vreuneia.

De ce spuneam, atunci că este prima dintre virtuţi şi poate originea tuturor celorlalte? Afirmaţia este mai puţin contradictorie decât pare. Originea virtuţilor n-ar putea fi o altă virtute (căci ar avea nevoie de o origine şi s-ar putea să-şi fie propria sursă); ţine poate de natura virtuţilor ca prima dintre ele să nu fie propriu-zis o virtute.

De ce prima? Pentru că am luat faptele în ordinea lor cronologică, a evoluţiei individului. Nou-născutului nu are şi nici nu poate să aibă morală. Acelaşi lucru se poate spune, multă vreme şi despre copilul mic. El descoperă, în schimb, de la vârste foarte fragede, ceea ce îi este interzis. ,,Nu face asta. E murdar, e urât, e rău..." sau: ,,E periculos..." Copilul învaţă repede să deosebească ceea ce este rău (greşeala) şi ceea ce provoacă răul (pericolul). Greşeala este răul propriu-zis uman, răul care nu face rău (cel puţin nu celui care îl comite), răul fără pericol imediat sau intrinsec. Şi atunci de ce este interzis? Pentru că este murdar, rău, urât sau pur şi simplu... de aceea. În mintea copilului, faptul precede astfel dreptul sau, mai degrabă, dreptul este perceput ca un fapt precum oricare altul. Există ceea ce e permis şi ceea ce este interzis, lucruri care se fac şi altele care nu se fac. Binele? Răul? Deocamdată îi este suficientă regula, care precede judecata şi fondul. Dar regula nu are la bază decât convenţia, fără altă justificare decât uzanţele şi respectarea lor: regula de fapt, regula de formă, deci... politeţe. Nu vorbi urât, nu întrerupe oamenii, nu te repezi, nu minţi, nu fura... Toate aceste interdicţii apar la fel în ochii copilului:

..Nu e frumos". Distincţia între etic şi estetic nu va veni decât mai târziu, şi progresiv.

Politeţea este deci anterioară moralei sau mai degrabă morala nu este la început decât politeţe: supunerea la uzanţe (şi aici este evident că au dreptate sociologii şi nu Kant, sau cel puţin sociologii au în primul rând dreptate, ceea ce n-ar contesta, poate, nici Kant), la regulile instituite, la jocul normat al aparenţelor. Supunere la lume, la manierele ei.

,,Din ceea ce se face", spune Kant, ,,nu s-ar putea deduce ceea ce trebuie făcut". Şi totuşi la aceasta este obligat copilul, în primii săi ani, şi numai prin aceasta devine el om. Kant recunoaşte, de altfel, că ,,omul nu poate deveni om decât prin educaţie, el nu este decât ceea ce educaţia face din el"[1] şi că disciplina este principalul factor în ,,transformarea animalităţii în umanitate"[2] .

Nici nu s-ar putea găsi expresie mai potrivită. Uzanţele sunt anterioare valorii, ascultarea precede respectul, şi imitaţia - datoria. Politeţea (,,nu face aceasta") este, deci, anterioară moralei (,,nu trebuie să faci aceasta"), care i se substituie treptat, ca o politeţe interiorizată, eliberată de aparenţe şi de interese, concentrată în întregime în intenţie (cu care politeţea propriu-zisă nu are de-a face). Dar cum ar putea să apară această moralitate, dacă nu ar exista în prealabil politeţea? Bunele maniere preced faptele bune şi le comandă. Morala este o politeţe sufletească, un fel de-a fi al fiinţei în sine (chiar când este vorba de un altul), o etichetă a vieţii interioare, un cod al datoriilor, un ceremonial al esenţei. În schimb politeţea apare ca o morală a corpului, o etică pur comportamentală, un cod al vieţii sociale, un ceremonial al aparenţelor. ,,Bani de hârtie", spune Kant, care oricum valorează mai mult decât nimic şi care ar fi absurd să-i scoţi din uz sau să-i iei drept aur veritabil[3]

,,Mărunţiş", continuă el, care nu este decât aparenţa virtuţii, dar care o face atrăgătoare[4] .

Care copil ar deveni virtuos fără această aparenţă, fără această potenţialitate?

Morala începe, deci, cât se poate de jos - prin politeţe, şi chiar asta şi trebuie; să înceapă. Nici o virtute nu este naturală, trebuie deci să devii virtuos. Dar cum să devi, dacă nu eşti deja? ,,Lucrurile pe care trebuie să înveţi să le faci", explică Aristotel, ,,le înveţi făcându-le"[5].

Cum să le faci, totuşi, dacă nu le-ai învăţat? Din acest cerc nu se poate ieşi decât fie admiţând existenţa unui *a priori*, fie cu ajutorul politeţii. Nu avem încă la îndemână un *a priori*, dar politeţe - da. ,,Făcând fapte drepte devenim şi noi drepţi", continuă Aristotel, ,,făcând fapte moderate, devenim moderaţi, iar acţiunile curajoase ne fac

curajoşi"[6].

Dar cum să acţionezi drept fără să fii tu însuţi drept? Cum să trăieşti cu moderaţie fără să fii moderat? Cum să faci fapte de curaj, fără să fii curajos? Şi cum să devii toate acestea? Prin obişnuinţă, pare să fie de părere Aristotel, dar răspunsul nu este suficient: obişnuinţa presupune antecedente care să-şi permită să te obişnuieşti şi pe care tot nu le poţi explica. La Kant, lucrurile sunt mai clare, căci el explică aceste prime simulacre de virtute prin disciplină, deci printr-o constrângere exterioară; ceea ce copilul, în lipsa instinctului, nu poate face prin propriile-i puteri, ,,trebuie să o facă alţii pentru el" şi, astfel, ,,o generaţie o educă pe alta" [7].

Dar ce este această disciplină, în familie, dacă nu mai întâi respect al uzanţelor şi al bunelor maniere? O disciplină care normează mai degrabă decât constrânge şi care vizează nu atât ordinea, cât o sociabilitate plăcută - o disciplină a politeţii şi nu una poliţienească. Prin intermediul acesteia, mimând aspectele virtuţii, avem posibilitatea să devenim virtuţi. ,,Politeţea", observa La Bruyere, ,,nu presupune întotdeauna bunătate, dreptate, milă, gratitudine; ea dă un minimum de aparenţe, face exteriorul omului să pară aşa cum ar trebui să fie el în interior"[8].

Din acest motiv, politeţea este insuficientă la adult, dar necesară la copil. Ea nu este decât un început, dar înseamnă, totuşi, ceva.

Spunând ,,vă rog" sau ,,scuzaţi-mă", dai aparenţa respectului, după cum spunând ,,mulţumesc" mimezi recunoştinţa. Aşa cum natura imită arta, morala imită politeţea, care, la rândul ei, o imită. ,,E timp pierdut să le vorbeşti copiilor despre datorie", recunoaşte Kant[9].

Şi pe bună dreptate. Dar cine ar renunţa, de dragul ideii, să-i înveţe pe copii politeţea? Şi ce am mai fi înţeles noi, fără aceasta, din datoriile pe care le avem? Dacă devenim morali - şi acest lucru este necesar pentru ca morala şi chiar imoralitatea să fie posibile - aceasta se întâmplă, deci, nu datorită vituţii, ci educaţiei, nu prin morală, ci prin politeţe, nu prin respect al valorilor, ci al uzanţelor. Morala este mai întâi un artificiu, apoi un meşteşug. Devenim vituoşi imitând virtutea: ,,Datorită faptului că oamenii joacă aceste roluri", scrie Kant, ,,virtuţile, din care multă vreme ei nu iau decât aparenţa concertată, se trezesc încetul cu încetul şi trec în felul lor de-a fi"[10].

Politeţea precede morala şi o face posibilă. ,,Pradă", spune Kant, dar moralizatoare [11].

Este vorba de a-ţi însuşi mai întîi bunele maniere, nu pentru a te mulţumi cu ele, desigur, ci pentru a ajunge, prin

intermediul lor, la ceea ce ele imită - virtutea - şi care nu e tangibilă decât imitând[12].

,,Aparenţa binelui la alţii", continuă Kant, ,,nu e lipsită de valoare în ceea ce ne priveşte: din acest joc al disimulărilor, care inspiră respect fără să-l merite întotdeauna, se poate naşte ceva serios"[13], fără de care morala n-ar putea, în cazul fiecăruia dintre noi, nici să se tranmită, nici să se constituie. ,,Dispoziţiile morale provin din acte care le sunt asemănătoare", spunea Artistotel[14].

Politeţea este, deci, această aparenţă de virtute, din care provin virtuţile. Politeţea rupe, deci, cercul vicios pentru a putea deveni politicos) creând condiţiile necesare emergenţei sale şi chiar, în parte, înfloririi sale (dacă nu există decât diferenţe infime între omul politicos şi omul pur şi simplu binevoitor, respectuos, modest: sfârşim prin a semăna cu ceea ce imităm, iar politeţea conduce insesizabil - sau cel puţin poate conduce - la morală. Toţi părinţii ştiu asta şi numesc procesul ,,a-ţi creşte bine copiii". Nu vreau să spun că politeţea ar fi totul sau esenţialul. Este, însă, de la sine înţeles că ,,a fi bine crescut", în limbajul curent, înseamnă în primul rând ,,a fi politicos", şi aceasta spune destul. Dacă ar fi vorba numai de politeţe, nici un părinte, cu excepţia maniacilor şi a snobilor, nu ar repeta copiilor de mii de ori (şi nu de mii de ori, ci mult mai des), ,,Spune te rog, «mulţumesc» sau «iartă-mă»". Dar respectul se învaţă tocmai prin acest dresaj. Ştiu, cuvântul deranjează, dar nu ne putem lipsi de procesul pe care îl desemnează. Iubirea nu este suficientă pentru creşterea copiilor, nici pentru a-i face la rândul lor plăcuţi şi iubitori. Nici politeţea nu ajunge; de altfel; este nevoie de amândouă. Întregul proces de educaţie familiară se petrece aici, între cea mai măruntă dintre virtuţi, care nu este însă morală, şi cea mai importantă dintre ele, care deja mai mult decât morală. Rămâne învăţarea vorbirii. Iar dacă politeţea este arta semnelor, cum spune Alain[15], învăţarea vorbirii o relevă. Este vorba despre obiceiuri şi despre respectarea obiceiurilor, care nu sunt bune în măsura în care sunt respectate. ,,Bunele maniere" este titlul unei gramatici, cea a lui Grevisse, deopotrivă celebră şi frumoasă, dar ar putea fi titlul unui manual despre cum să te comporţi în viaţă. Fă ceea ce se face de obicei, spune ceea ce se spune... Este semnificativ faptul că în ambele cazuri se vorbeşte despre ,,corectitudine", ceea ce nu este decât o politeţe minimală şi într-un fel obligată. Virtutea, stilul nu vor veni decât mai târziu.

Politeţea, deci, nu este o virtute, ci un simulacru - care imită (la adulţi) sau care pregăteşte (în cazul copiilor). Ea îşi schimbă prin urmare, natura o dată cu vârsta individului. Esenţială în copilărie, ea îşi pierde această calitate la adulţi. Ce poate fi mai rău decât un copil prost-crescut, dacă nu un adult rău? Or, la un moment dat, nu mai suntem copii. Ştim de-acum să iubim, să judecăm, să dorim... Suntem deci capabili de virtuţi, capabili de dragoste, căreia politeţea nu i-ar ţine locul. Un bădăran generos este de preferat egoismul politicos, după cum un om sărman, dar cinstit, valorează mai mult decât ticălosul rafinat. Politeţea nu este decât o gimnastică a expresiei,

susţine Alain[16].

Este un fel de a spune că politeţea este legată de exterior, de corp, nu de suflet, care este mai important. Există chiar oameni pe care politeţea îi deranjează, printr-o perfecţiune care nelinişteşte. ,,Este politicos ca să fie cinstit", spun ei, motivând prin aceea că onestitatea presupune adesea asumarea riscului de a displăcea de a-i şoca sau răni pe ceilalţi. Chiar dacă sunt oneşti, mulţi oameni rămân toată viaţa prizonierii bunelor maniere şi nu se arată celorlalţi decât prin geamul, niciodată perfect transparent, al politeţii, de parcă ar fi contopit o dată pentru totdeauna adevărul cu buna cuviinţă. În stilul ,,bon chic bon genre", cum spune astăzi, abundă asemenea concepţii. Politeţea, dacă este luată prea în serios, devine contrariul autenticităţii. Aceşti oameni ,,bon chic bon genre" sunt ca nişte copii mari, excesiv de cuminţi, prizonieri ai regulilor, înşelaţi de uzanţe şi de convenienţe. Ei n-au trecut prin adolescenţă, aceea adolescenţă care i-ar fi transformat în bărbaţi şi femei, adolescenţa care reduce politeţea la derizoria ei realitate, adolescenţa care respinge regulile, care nu iubeşte decât dragostea, adevărul şi virtutea - frumoasa, minunata şi necivilizata adolescenţă! Deveniţi adulţi, ei vor fi mai indulgenţi şi mai înţelepţi. Dar, dacă trebuie, totuşi, ales între o imaturitate şi alta, e de preferat, din punct de vedere moral, un adolescent întârziat unui copil prea ascultător ca să crească: mai bine să fii prea onesc pentru a fi politicos decât prea politicos pentru a fi onest!

Ştiinţa vieţii nu este însăşi viaţa, politeţea nu este totuna cu morala, dar înseamnă, totuşi, ceva. Politeţea este ceva mic, care pregăteşte însă lucruri mari. Este un ritual, dar fără Dumnezeu, un ceremonial lipsit de religie, un cult al etichetei de curte fără monarh. Formă vidă, valoroasă prin chiar acest vid. Politeţea plină es ea însăşi, o politeţe care ia în serios, este o politeţe înşelată de propriile-i maniere şi care încalcă astfel regulile pe care ea însăşi le recomandă. Politeţea nu este suficientă, dar se poate spune că este nepoliticos să fii infatuat.

3. *Iubirea*

Nici sexul şi nici creierul nu sunt constituite din muşchi şi nici nu pot să fie astfel. De aici decurg mai multe consecinţe dintre care următoarea nu este cea mai puţin importanţă: nu iubirea ce vrem, ci iubim pur şi simplu şi aproape că nu avem de ales. Cum ai putea opta între dorinţe sau între mai multe iubiri, din moment ce tot nu poţi alege, fiind dependent de ele? Iubirea nu se comandă şi în consecinţă nu poate fi o datorie[17].

Să fie prezenţa sa într-un tratat al virtuţilor problematică? Se poate spune că virtutea şi datoria sunt două lucruri diferite (datoria este o constrângere, pe când virtutea - o libertate). Este evident că amândouă ne sunt necesare,

fiind solidare una faţă de alta. Dar virtutea şi datoria sunt mai degrabă complementare, adică simetrice, decât asemănătoare sau confundabile. De exemplu binefacerea fără generozitate pare un act făcut din datorie, deci o formă de constrângere [18].

Este şi cazul iubirii. ,,Ceea ce facem din dragoste se situează totdeauna dincolo dse bine şi de rău" - spune Nietzsche [19].

Eu nu aş merge până acolo, pentru că dragostea reprezintă binele însuşi. Dar aproape întotdeauna dragostea depăşeşte zona interzisă şi datoria, ceea ce este cu atât mai bine! Datoria este o constrângere (un ,,jug" spune Kant [20]); datoria este tristă, în timp ce dragostea este spontană şi bucuroasă. ,,Ceea ce facem din constrângere, nu facem din dragoste" [21]- scrie Kant. Reciproca este la fel de valabilă: ceea ce facem din dragoste nu facem din constrângere şi prin urmare nu din datorie. Oricine ştie că unele experienţe - şi anume cele cu un evident caracter etic - nu au nimic de-a face cu morala, nu pentru că i s-ar împotrivi, ci pentru că nu au nevoie de obligaţiile impuse de ea. Care mamă îşi hrăneşte copilul din datorie? Şi ce expresie este mai cumplită decât datoria conjugală privită ca atare? Dar există iubire, dacă există dorinţă, de ce am mai fi datori? Se poate vorbi însă de virtutea conjugală, de virtutea maternă, de o virtute în plăcere şi chiar în dragoste. O mamă îşi poate dărui laptele, o femeie se poate dărui pe sine, noi toţi putem iubi sau mângâia cu mai multă sau mai puţină tandreţe ori curăţenie, cu mai multă sau mai puţină fidelitate sau prudenţă. Gesturile şi vorbele noastre pot fi simple sau mai sofisticate, pot ascunde mai mult sau mai puţin umor. Suntem de bună-credinţă, iubim în măsuri diferite. Dacă mama şi-ar hrăni copilul numai din virtute, sau dacă dragostea virtuoasă nu s-ar naşte decât din datorie... Există o manieră mediocră, egoistă, uneori chiar agresivă de a face dragoste. Dar există şi o alta, sau mai multe altele, tot atâtea câţi indivizi sau câte cupluri, când dragostea cuiva sau iubirea în cadrul unui cuplu stă sub semnul binelui, iar lucrul bine făcut este o virtute. Dragostea fizică nu este decât un exemplu şi este aburd să fie supraevaluată, aşa cum se întâmplă uneori astăzi, după cum ar fi absurd să fie diabolizată, cum s-a întâmplat nu de puţine ori în decursul secolelor. Chiar dacă se naşte din sexualitate, după cum crede Freud - şi eu îi dau dreptate - dragostea este în orice caz mai presus de micile sau marile noastre plăceri erotice. Toată viaţa noastră, privată sau publică, familială sau profesională, îşi are valoarea în dragostea pe care o dăm sau o primim. Ce altceva este egoismul decât dragostea faţă de propria persoană? De ce mai muncim dacă nu din dragoste de bani, de confort, sau din dragoste de muncă? De ce filosofia n-ar fi, de fapt, iubire de înţelepciune? Dacă n-aş iubi filosofia, atunci cum ar fi apărut cărţile mele? La ce ar mai folosi cartea de faţă dacă eu n-aş fi încredinţat că iubesc virtuţile? Şi de ce parcurgi aceste pagini tu, cititorule, dacă nu împărtăşeşti una sau alta dintre aceste iubiri? Dragostea nu se comandă, fiindcă ea este cea

care comandă.

Şi acest lucru este important în viaţa noastră morală sau etică. Avem nevoie de morală chiar şi în absenţa iubirii, fiindcă morala ne este într-adevăr indispensabilă! Iubirea comandă, dar o face în lipsă. Iubirea comandă în absenţă şi prin această absenţă. Tocmai acest fapt este explicat sau relevat de datorie, care ne constrânge să facem ceea ce în prezenţa dragostei ar veni de la sine, fără constrângere. Cum ar putea comanda dragostea altceva decât pe sine însăşi, sau, în orice caz, ceva care să nu-i semene? Numai acţiunile pot fi comandate, şi aceasta este esenţialul: morala nu prescrie dragoste; ea indică îndeplinirea, din datorie, a aceleiaşi acţiuni care, din dragoste, s-ar fi îndeplinit liber. Deci maxima datoriei ar fi: *Acţionează ca şi cum ai iubi.*

În fond este ceea ce Kant numea iubirea practică: ,,Iubirea faţă de oameni este posibilă, la drept vorbind, dar nu poate fi comandată, pentru că nu este în puterea nimănui să iubească pe un altul la ordin. Este vorba, aşadar, de o iubire practică, cuprinsă în esenţa tuturor legilor... A-ţi iubi aproapele înseamnă să te achiţi bucuros de toate datoriile faţă de el. Dar această rânduială, din care am făcut o regulă, nu poate comanda să şi ai aceste intenţii în acţiunile la care te conformezi din datorie, ci doar îţi cere să tinzi spre ele. Porunca de a face ceva cu plăcere este o contradicţie în sine" [22].

Iubirea nu este un comandant: este un ideal (,,idealul sfinţeniei", spune Kant[23]).

Dar acest ideal ne călăuzeşte şi ne luminează.

Nu ne naştem virtuoşi; devenim astfel. În ce mod? Prin educaţie, prin politeţe, prin morală, prin iubire. Politeţea, am văzut deja, este o aparenţă de morală. Să acţionezi politicos este ca şi cum ai fi virtuos [24].

Prin politeţe, morala începe de la stadiul cel mai de jos. Imitând această virtute care ne lipseşte, putem, prin educaţie, să ne apropiem de ea şi să ne-o apropiem. Astfel, ducând o viaţă de bună conduită, politeţea tinde să aibă din ce în ce mai puţină importanţă, pe când morala devine din ce în ce mai importantă. Tocmai acest lucru este descoperit de adolescenţi, iar noi, ni-l reamintim după ce l-am uitat. Dar nu este decât începutul unui proces, care nu se va opri aici. La rândul său, morala este o aparenţă de iubire; a acţiona moral înseamnă a acţiona ca şi cum ai iubi. Astfel se naşte morala şi îşi urmează calea, imitând dragostea care îi lipseşte şi ne lipseşte, apropiindu-se de ea prin interiorizare şi purificare. Iar uneori ajunge pe punctul de a se suprima în această iubire care o atrage, o justifică şi o înglobează. A acţiona bine înseamnă deci să faci ceea ce se face (politeţea), apoi ceea ce

trebuie făcut (morala) şi, în sfârşit, ajungi câteodată să faci ceea ce se cere, oricât de puţin ţi-ar plăcea (etica). Aşa cum morala se eliberează de politeţe până la capăt (doar omul devenit virtuos nu mai poate să acţioneze ca şi cum ar fi virtuos), dragostea care depăşeşte la rândul său stadiul moralei ne eliberează: doar cel care a ajuns să iubească nu mai poate să acţioneze ca şi cum ar iubi. Este de fapt spiritul Evangheliilor (,,Iubeşte şi fă ce vrei"[25]), prin care Christos ne-a eliberat de Lege, explică Spinoza, nu suprimând-o, cum a afirmat în mod stupid Nietzsche, ci desăvârşind-o (,,N-am venit să stric, ci să împlinesc"...[26]).

Alftel spus, comentează Spinoza, Christos a confirmat Legea pe care a sădit-o apoi pentru totdeauna ,,în străfundul sufletelor" [27].

Morala este acea aparenţă de iubire prin care iubirea devine posibilă şi eliberează. Ea se naşte din politeţe şi tinde spre iubire; morala ne ajută să trecem de la prima la cea de-a doua. Iată de ce, chiar dacă este austeră, chiar dacă este neplăcută, noi o iubim.

Trebuie oare să iubim dragostea? Fără îndoială, şi chiar o iubim (pentru că ne place măcar să fim iubiţi, cel puţin) după cum nici morala nu-i poate fi de nici un folos aceluia care nu o iubeşte. Fără iubirea de dragoste suntem pierduţi, şi aceasta poate fi o definiţie adevărată pentru infern, adică pentru damnare, pentru pierzanie, aici şi acum. Iubeşti dragostea sau nu iubeşti nimic, iubeşti dragostea sau eşti pierdut. Şi atunci ce fel de constrângere ne-ar putea ajuta? Ce fel de morală? Ce fel de etică?[28].

Fără iubire, ce ar mai rămâne din virtuţile noastre şi ce ar mai însemna ele dacă nu le-am iubi? Pascal, Hume şi Bergson sunt mai expliciţi aici decât Kant. Morala decurge mai mult din sentiment decât din logică, mai mult din inimă decât din raţiune[29].

Şi nici măcar raţiunea nu comandă (prin universalitate) şi nu serveşte (din prudenţă) atât pe cât am dori-o. Kant este de-a dreptul amuzant când pretinde combaterea egoismului sau a cruzimii prin principiul non-contradicţiei! Ca şi cum cel care nu ezită să mintă, să ucidă sau tortureze şu-ar face griji dacă maximul acţiunilor sale poate fi ori nu erijat, fără contradicţie, în lege universală! Cum poate el să fie adus pe calea cea bună de contradicţie sau de universal? Nu avem nevoie de morală decât în lipsa iubirii. Dar nu resimţim această nevoie decât prin puţina dragoste - fie chiar şi iubire de sine - pe care o dăm sau care ne-a fost dată, pe care o avem de apărat, la care visăm sau o regăsim...

Iubirea este deci cea mai importantă, nu absolută, fără îndoială (de ce ar mai exista astfel Dumnezeu?). Dar, raportată la morală, la datorie, la lege, este cea mai importantă. Iubirea este alfa şi omega pentru orice virtute. În primul rând există mama şi copilul său. Mai întâi - căldura corpului şi a inimii. Mai întâi - foamea şi laptele. Mai întâi dorinţa, mai întâi plăcerea. Mai întâi gestul care protejează sau hrăneşte, mai întâi vocea care linişteşte. Mai întâi această evidenţă: o mamă care alăptează; şi apoi această surpriză: un bărbat paşnic, care veghează asupra copilului adormit. Dacă iubirea nu ar fi anterioară moralei, cum am mai putea afla ceva despre morală? Şi ce ne-ar putea propune morala altceva mai bun decât dragostea din care de fapt provine, care îi lipseşte, care o atrage? Iubirea ce o face posibilă şi spre care tinde totodată. Iubirea care eliberează. Este o eternă reîntoarcere? Este un cerc? Da, dacă vreţi, dacă nu unul vicios, pentru că de obicei nu există o aceeaşi dragoste de la început până la sfârşit. Prima este condiţia Legii, sursa, originea acesteia. Următoarea va fi mai degrabă efectul precedentei, cea care o depăşeşte, o împlineşte, cea mai bună reuşită a ei. Iubirea este alfa şi omega tuturor virtuţilor. Altfel spus, două litere diferite, două iubiri diferite (cel puţin două), care trec dintr-una în alta prin tot alfabetul vieţii. Nu poţi alege dragostea din moment ce nu-ţi poţi alege dorinţa. Dar dorinţa îşi schimbă obiectul, dacă nu chiar natura, iar dragostea transformă şi ne transformă.

SURSE:

1. Nicolai Hartmann *Estetica*, Editura Univers, Bucureşti 1974, pp. 149-151

2. André-Comte Sponville, *Mic tratat al marilor virtuţi*, Editura Univers, Bucureşti, 1998, pp. 14-21;

3. André-Comte Sponville, *Mic tratat al marilor virtuţi*, Editura Univers, Bucureşti, 1998, pp.243-248.

---

[1] Kant, *Réflexions sur l'éducation*, trad. fr. Philonenko, Vrin, 1980, p. 73.

[2] *Ibid.,* p. 70.

[3] Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique,* pag. 14, trad. fr. Foucault.

[4] Kant, Principiile metafizice ale teoriei virtuţii, par. 48, în *Scrieri moral-politice.* Editura Ştiinţifică, Colecţia Clasicii Filosofiei Universale, 1991.

[5] Aristotel, *Etica nicomahică,* II, I, 1103 a33.

[6] *Ibid.,* 1103 b, 1. 6.

[7] Kant, *Réflexions sur l'education,* Introducere, trad. Filonenko, Vrin, 1980.

[8] La Bruyere, *Caractere, ,,*Despre societate şi despre conversaţie", Editura Minerva, BPT, 1974, trad. Aurel Tita.

[9] *Réflexions sur l'education,* III, C.

[10] *Anthropologie du point de vite pragmatique,* par, 14.

[11] *Critica raţiunii pure*, Ed. Ştiinţifică. 1969, trad. N. Bagdasar, Elena Moisuc, *Disciplina,* 2, AK, III.

[12] *Ibid.,* AK, III.

[13] Antropologia..., par. 14.

[14] *Etica nicomahică,* II, 1, 1103 b. 21.

[15] Alain, *définitions,* Pléiade, ,,Les arts et les dieux", pag. 180 (definiţia politeţii).

[16] Alain, *Quatre-vingt-un chapitres sur l'esprit et les passions,* Pléiade, (,,Les passions et la sagesse"), pag. 1243.

[17] Kant, *Critica raţiunii practice, ,,*Despre mobilurile raţiunii pure în practică", şi mai ales *Principiile metafizice ale teoriei virtuţii,* XII, c, ,,Despre dragostea faţă de oameni", în Kant, *Scrieri moral-politice,*,,Dragostea este un lucru ce ţine de simţire, nu de voinţă, iar eu nu pot să iubesc pentru că vreau, cu atât mai puţin pentru că trebuie (să fiu constrâns să iubesc); aşadar, o datorie de a iubi este o absurditate" (sublinierile îi aparţin lui Kant).

[18] Despre datoria ca formă de constrângere, în Kant, *Critica raţiunii practice,* ca şi în *Principiile metafizice ale teoriei virtuţii*, Introducere, I, ,,Explicare a conceptului unei teorii a virtuţii", în *Scrieri moral-politice,* În acest al doilea text, citat, Kant arată că legea morală nu ia formă de datorie decât pentru fiinţele raţionale ,,care sunt îndeajuns de lipsite de sfinţenie ca să poată fi, totuşi, cuprinse de dorinţa de a

încălca legea morală, cu toate că îi recunosc autoritatea, şi chiar şi atunci o urmează o fac fără plăcere (opunându-se înclinațiilor lor), fapt în care constă propriu-zis constrângerea". Dacă admitem (contrar lui Kant, dar asemeni tuturor anticilor şi mai ales lui Aristotel) că virtutea presupune a acționa de bunăvoie, rezultă că datoria şi virtutea tind să evolueze în proporție inversă: de exemplu, cel care dă*de bunăvoie*, dar *împotriva înclinațiilor* sale nu devine prin aceasta mai generos, el nu este decât un egoist, un avar moral, în timp ce pentru omul cu adevărat generos darurile şi binefacerile au încetat de multă vreme să mai fie constrângeri. Aceste două extreme sunt pur teoretice; nu a existat niciodată virtute fără un dram de constrângere (aceasta ar fi sfințenie), şi nici supunere oarbă datoriei, fără o urmă măcar de virtute (aceasta ar fi o moralitate lipsită de plăcere, de iubire, de bunăvoință: tristă moralitate!). Ceea ce există cu adevărat sunt gradele intermediare, pe care oricine le poate studia şi experimenta, raportându-se însă permanent la cele două extreme - din această cauză foarte importante. Se poate chiar vorbi despre două tipuri de virtute: virtutea exclusiv morală (virtute în sensul pe care i l-a dat Kant: acțiune din datorie) şi virtute etică (cea descrisă de Aristotel şi Spinoza: fă binele de bunăvoie şi cu bucurie). Avem nevoie, desigur, de amândouă, de prima cu atât mai mult cu cât nu suntem, din păcate, capabil de a doua.

[19] *Dincolo de bine şi de rău,* Aforismul 153.

[20] *Critica rațiunii practice,* cap. 3.

[21] *Principiile metafizice ale teoriei virtuții,* Introducere, XII, c, ,,Despre dragostea față de oameni", în *Scrieri moral-politice.*

[22] *Critica rațiunii practice*, ,,Despre scopurile...".

[23] *Ibid.*

[24] *Supra*, cap. 1.

[25] Conform frumoasei formulări a Sfântului Augustin, formulare care n-are nimic de-a face cu laxismul, ci care este, dimpotrivă, constrângere şi eliberare totodată (*Comentariu la prima Epistolă a Sfântului Ioan,* VII, 8).

[26] *Evanghelia după Matei,* V, 17.

[27] Spinoza, *Tratat teologico-politic,* III: ,,Îi va elibera de severitatea Legii şi totodată o va confirma, înscriind-o pe veci în străfundurile inimilor". Diferența de opinii dintre Spinoza şi Nietzsche asupra acestui aspect am tratat-o pe larg în contribuția mea la *Pourquoi nous ne sommes pas nietzschéens* şi în intervenția la colocviul despre Nietzsche şi iudaismul. *De Sils-Maria a Jérusalem.*

[28] Mai multe despre deosebirea dintre morală şi etică (şi despre morala ca aparență de iubire) în lucrarea mea ,,Morale ou éthique?". *Valeur et vérité,* PUF, 1994.

[29] Pascal, *Cugetări*; Hume, *Cercetare asupra principiilor moralei*, partea 1; Bergson, *Cele două surse ale moralei şi religei.* Mult înaintea tuturor acestora, Aristotel observa că ,,nu există decât un singur principiu care pune totul în mişcare, şi anume dorința", şi că ,,intelectul nu se manifestă în absența dorinței" (*De anima,* III, 10, 433 a şi II, 3, 414 b). Este unul dintre numeroasele puncte în care Epicur şi Lucrețiu sunt de acord cu Aristotel.

Partea a II-a

TEME ŞI INTERPRETĂRI

După ce în partea întâia am propus o introducere în estetică oprindu-ne la temele devenite clasice ale domeniului - statut, categorii (frumos, sublim, tragic, comic), atitudinea şi valoarea estetică, conceptul de formă în estetică, opera de artă şi esteticul extra-artistic, în secţiunea secundară, am renunţat la *texte* însoţitoare pentru fiecare introducere (la temele mai înainte amintite) în favoarea unor *interpretări* vizând următoarele decupaje teoretice: intuiţia filosofică şi cea estetică; natura comicului în viziunea lui Bergson; definiţia valorii estetice în opera lui Tudor Vianu, Petre Andrei şi Mihail Dragomirescu. În fapt, aceste capitole şi paragrafe sunt interpretări ce pot fi foarte uşor utilizate în prelungirea textelor şi analizelor din secţiunea primă.

Am considerat că pot fi de asemenea, utile şi două „fişe de dicţionar" dedicate unor opere fundamentale ale culturii româneşti: *Eseu despre creaţia artistică* (Liviu Rusu) şi *Existența tragică*(D.D. Roşca).

1. *Intuiţia estetică*

Interesul pentru estetică în plin secol XX n-a diminuat niciodată până la cota indiferenţei. Oricum secolul a debutat filosofic prin *Estetica* lui Benedetto. Croce şi unii s-au grăbit să afirme că altceva semnificativ pentru acest domeniu al formelor spirituale în afara descoperirii ecuaţiei intuiţie-expresie, nu se mai poate spune. N-a fost să fie aşa pentru că nu putea să fie astfel fie şi din simplul motiv că, ?proce progres? în sfera ştiinţelor explicative şi a celor comprehensive cerea imperios o rescriere a unor teme precum: natura esteticului şi a artei; locul lor în cuprinsul spiritului; valabilitatea istorică sau transistorică a valorilor operei de artă ş.a. Demersurile ştiinţelor particulare ale artei, demersuri absolut necesare pentru descrierea în cele mai mici detalii a fragmentelor de fenomene artistice sau estetice nu s-au dovedit a fi şi suficiente pentru a înţelege esteticul în totalitatea manifestărilor sale. Astfel, coexistă, uneori tensiv,prin contestări unilaterale (mai ales venite din direcţia ştiinţelor particulare la adresa esteticilor filosofice), alteori, ,,paşnic", prin admiterea legitimităţii fiecărei poziţii, atât cercetări ce se revendică orgolios din primul sau cel de-al doilea pozitivism, cât şi altele ce transgresează metodele explicative (cauzale) în favoarea celor hermeneutice. Acesta ar fi tabloul general. Detaliile sunt, însă, mult mai complicate şi nu ne propunem acum să poposim asupra lor. Ele pot fi identificate într-o istorie completă a esteticii acestui secol.

Propunerea noastră este mai modestă. Dorim să aducem în prim plan numai legătura dintre filosofia intuiţionistă şi estetica intuiţionistă. Oricum nu ne putem reţine să nu semnalăm, dacă nu ca important, cel puţin ca interesant faptul că atât intuiţia esenţei fenomenologice, cât şi intuiţia duratei bergsoniene este sinonimă, finalmente, cu legitimarea unei estetici filosofice. În timp, însă, ce estetica fenomenologică s-a impus autorilor printr-un Moritz Geiger, Roman Ingarden sau Mikel Dufrenne, estetica intuiţionistă s-a confundat aproape integral doar cu filosofia bergsoniană. De asemenea, în timp ce prima domină interesul cercetătorilor din deceniul patru încoace, slăbind în intensitate de abia în ultimii ani, cea de-a doua - după ce a fascinat la început de veac - a intrat acum într-un nemeritat con de umbră.

1.1. *Intuiţia artistică şi categoriile estetice*

După cum s-a arătat în diverse interpretări, modelul explicit şi implicit, al intuiţiei bergsoniene îşi are sorgintea în tipul specific al cunoaşterii artistice, motiv pentru care numeroşi critici consideră că ea este reductibilă la intuiţia estetică. În realitate însă, Berson operează o distincţie clară între cele două feluri de intuiţie, indicându-le cu o exactitate semnificaţia şi obiectul. Cu toate acestea, o anume apropiere se menţine între ele, deoarece în însăşi modul de concepere a intuiţiei filosofice iradiază multe componente care în activitatea curentă sunt ataşate intuiţiei

estetice. Situaţia este reală, după cum la fel de adevărat este şi faptul că Bergson n-a scris propriu-zis o estetică, deşi viziunea sa asupra lumii a fost etichetată, în prelungirea romanticilor, drept panestetică. Estetica sa, cum observa Baymond Bayer în *Histoire de l'Esthétique* (1961), nu este decât o metafizică a intuiţiei şi a calităţii, prezentate sub o altă formă. Paradoxul acesta rămâne aparent pentru intuiţia ca metodă, deşi ea se particularizează în artistică şi mistică, că ea reuşeşte să atingă esenţa creatoare a lumii, a duratei pure numai în formă metafizică. Ca atare, viziunea panestetică asupra universului integrează, firesc şi cu precădere, intuiţia artistică. Pentru elucidarea acestei situaţii, se cere avută în vedere opinia lui Bergson însuşi, din scrisoarea adresată lui Höffding, în care preciza: ,,1. arta nu poartă decât asupra a ceea ce este viu şi nu face apel decât la intuiţie, în timp ce filosofia se ocupă necersarmente de materie, în acelaşi timp în care aprofundează şi spiritul, făcând apel, în consecinţă, atât la inteligenţă, cât şi la intuiţie (deşi intuiţia va fi instrumentul său specific); 2. intuiţia filosofică, după ce s-a angajat în aceeaşi direcţie ca şi intuiţia artistică, merge mult mai departe: ea prinde vitalul înainte de risipirea sa în imagini, în timp ce arta poartă asupra imaginilor[1]. Stabilind asemenea graniţe separatoare, asemenea raporturi de juxtapunere, Bergson nu pierde nici un prilej pentru a arăta că cele două feluri de intuiţie se găsesc, totuşi, într-o strânsă relaţie. Astfel, intuiţia individualizatoare a filosofiei este pregătită de intuiţia individualizatoare a artei. De asemenea, nu o dată el formulează ideea că, în timp ce intuiţia filosofică este la îndemâna oricui, de cea artistică nu beneficiază decât anumiţi ,,privilegiaţi", artiştii, care se nasc ,,detaşaţi".

În interesul demersului bergsonian, arta, ca domeniu ce stă în exclusivitate sub semnul intuiţiei, beneficiază de nenumărate circumscrieri. Necesitatea artei, existenţa sa autonomă sunt afirmate categoric de Bergson, atât în *Essai sur les données...*, *L'Evolution créatrice*, *Percepţia schimbării*, cât şi în eseul *Râsul*, unde se confesa: ,,cred că dacă realitatea ar izbi de-a dreptul simţurile şi conştiinţa noastră, dacă am putea intra în comunicare nemijlocită cu lucrurile şi cu noi înşine, arta ar fi inutilă... am fi cu toţii artişti, căci sufletul nostru ar vibra atunci necontenit la unison cu natura"[2] . Fiindu-i inerentă intuiţia, arta poartă în sine acelaşi caracter nepractic, simplu şi dezinteresat, ca şi cel al travaliului metafizic. Fondul adânc al realităţii sufleteşti nu poate fi surprins, în dinamica sa continuă şi complexă, nici numai prin intelect şi simbolizarea ştiinţifică, nici exclusiv prin limbaj (acesta spaţializează durata) şi nici numai prin ,,simplificările practice", pe care simţurile şi le transmit din realitate. Arta singură prin limbajul ei, conştiinţa ei specifică, ne dă o cale de acces spre esenţa perpetuu creatoare şi plină de imprevizibilă noutate a duratei. ,,Astfel, fie că este pictură, sculptură, poezie sau muzică, arta nu are alt rost decât de a înlătura simbolurile practic folositoare, generalităţile acceptate în mod convenţional şi social, în sfârşit, tot ce ne ascunde realitatea (s.n.), spre a ne pune faţă în faţă cu realitatea... Arta nu este cu siguranţă decât o viziune mai directă a

realităţii (s.n.).

Dar, această puritate a percepţiei implică o rupere de convenţia utilă, o dezinteresare înnăscută (s.n.) şi special localizată a simţului sau a conştiinţei, în sfârşit, o anumită imaterialitate a vieţii..."[3].

Modelul cunoaşterii artistice aşezat la baza configurării intuiţiei filosofice apare deosebit de evident în afirmaţia lui Bergson, potrivit căreia, într-o mare măsură arta ar fi suficientă spre a dovedi că este posibilă o vastă extindere a facultăţilor de percepere. Ea efectuează, însă, doar faza iniţială a posibilităţilor de lărgire ale acestei facultăţi. Deşi cadrul discutării acestei probleme este mult mai amplu, până la urmă legitimitatea domeniului estetic se demonstrează tot în termenii unei binecunoscute opoziţii: acţiune-contemplaţie. În acest sens, artistul nu manifestă o preocupare aparte faţă de aspectele pozitive ale vieţii, de necesităţile acţiunii. El este, în înţelesul propriu al cuvântului, un ,,distrat". Or, tocmai acest defect, în ordinea inteligenţei şi a abilităţilor practice, devine calitatea hotărâtoare în ordinea mai înaltă a contemplaţiei. Detaşarea artistului de realitate devine astfel, sinonimă cu perceperea unor lucruri şi raporturi care, în mod obişnuit, scapă omului comun. Această idee este, de asemenea, formulată în contextul relevării virtuţilor superioare ale intuiţiei faţă de cunoaşterea pur intelectuală sau practică. ,,De fapt, admitea Bergson, ar fi uşor să arătăm că, cu cât suntem mai preocupată a trăi, cu atât suntem mai puţin dispuşi să contemplăm, şi că necesităţile acţiunii tind să limiteze câmpul viziunii (s.n.)[4] .

Suita interogaţiilor referitoare la capacitatea şi funcţiile intuiţiei estetice face posibilă sublinierea rolului ei specific în actul cunoaşterii - deopotrivă în natură şi spirit, în noi cât şi în afara noastră - constatarea unor lucruri care nu ne ,,izbeau" în chip explicit simţurile şi conştiinţa. ,,Poetul şi romancierul care exprimă o stare sufletească nu o creează desigur pe de-a-ntregul; ei nu ar fi înţeleşi de noi dacă nu am observa în noi, până la un punct, ceea ce ei ne spun despre alţii. Pe măsură ce ei ne vorbesc ne apar nuanţe de emoţie şi de gândire care puteau fi mai demult reprezentate în noi, dar care rămâneau invizibile: întocmai ca imaginea fotografică ce nu a fost încă cufundată în baia în care ea se va revela. Poetul este acest *revelator*"[5](s.n.). Statutul artistului şi cunoaşterea estetică sunt, în acest fel, similare cu situaţia filosofului şi a reflectării metafizice. Asemănarea nu este însă identificare. Căci, dacă intuiţia filosofică reprezintă însăşi simpatizarea şi coincidenţa cu lucrul, intuiţia estetică nu realizează această treaptă. ,,Arta ne face fără îndoială să descoperim în lucruri mai multe calităţi şi mai multe nuanţe decât zărim în chip firesc în ele. Ea dilată percepţia noastră, dar mai curând la suprafaţă decât în adâncime. Ea îmbogăţeşte prezentul nostru, dar nu ne face să-l depăşim"[6]. Totodată, originea capacităţii de a fi ,,revelator" estetic trebuie căutată într-un ,,accident fericit": ,,... din când în când... se ivesc oameni a căror conştiinţă, sau ale căror simţuri sunt mai puţin aderente la viaţă. Natura a uitat să lege facultatea lor de a percepe de facultatea lor de a acţiona.

Ori de câte ori ei privesc un lucru, îl văd pentru el, iar nu pentru ei. Ei numai percep doar în vederea acţiunii; percep pentru a percepe, fără vreun scop, numai pentru plăcerea de a percepe (s.n.). Printr-un anumit aspect al fiinţei lor, fie prin conştiinţa lor, fie prin vreunul din simţuri, ei se nasc detaşaţi (s.n.); şi după cum această detaşare este aceea a cutărui sau cutărui simţ, sau detaşarea conştiinţei, ei sunt pictori sau sculptori, muzicieni sau poeţi (s.n.). Aşadar, o viziune cu adevărat mai directă a realităţii întâlnim noi în diferitele arte, şi tocmai datorită faptului că artistul se gândeşte mai puţin să tragă foloase de pe urma percepţiei sale, percepe el un număr mai mare de lucruri"[7].

După cum arătam - pentru Bergson - arta nu e decât ,,o viziune mai directă a realităţii". Totodată, această ,,puritate a percepţiei implică o rupere de convenţia utilă, o dezinteresare înnăscută şi special localizată a simţului sau a conştiinţei, implică în acelaşi timp o anumită imaterialitate a vieţii care nu este decât ceea ce dintotdeauna s-a numit idealism. Încât, se poate spune că, realismul se întâlneşte în operă când idealismul stăpâneşte sufletul, şi că numai printr-o mare risipă de idealitate izbutim să reluăm contactul cu realitatea"[9]. Nici o artă - întăreşte mereu şi mereu Bergson - deci, nici arta dramatică nu face excepţie de la această regulă. Ceea ce drama ,,dezgroapă" şi pune în acelaşi timp în lumină nu este decât realitatea profundă care ne este ascunsă de necesităţile vieţii, adesea în vederea propriului nostru interes. Oricum, arta ţinteşte întotdeauna individualul. ,,Ceea ce pictorul fixează pe pânză, nu este decât ceea ce el a văzut într-un loc cunoscut, într-o anumită zi, la o anumită oră, în culori pe care nu le vom revedea. Ceea ce cântă poetul este o stare sufletească ce a fost a lui şi numai a lui şi care nu va mai fi niciodată. Ceea ce dramaturgul înfăţişează privirilor noastre este desfăşurarea unei vieţi sufleteşti, o urzeală vie de evenimente şi de simţăminte, o urzeală a ceva ce nu s-a înfăţişat decât o singură dată, spre a nu se mai reproduce nicicând. În zadar vom da acestor simţăminte nume generale, fiindcă în alt suflet ele nu vor mai fi la fel. Ele sunt individualizate. Mai ales prin această din urmă particularitate aparţin ele artei, căci generalităţile, simbolurile şi însăşi tipurile sunt elemente obişnuite ale percepţiei noastre zilnice"[10].

Am reprodus în extenso citate din *Le Rire* pentru că într-adevăr avem convingerea că multe din analizele noastre anterioare sunt mai bine evidenţiate prin chiar apelul la textul bergsonian. Nu putem, totodată, să ne abţinem şi să nu constatăm cum aceste idei referitoare la rostul artei şi importanţa intuiţiei estetice pot fi regăsite în termeni foarte apropiaţi la Marcel Proust. ,,Măreţia artei adevărate - va spune pe urmele lui Bergson, autorul *În căutarea timpului pierdut* - consistă în a regăsi, în a recuceri, în a ne face să cunoaştem această realitate departe de care trăim, de care ne îndepărtăm tot mai mult pe măsură ce cunoaşterea convenţională (s.n.) ce i-o substituim capătă mai multă densitate şi impermeabilitate, această realitate pe care am risca mult să murim fără să fi cunoscut-o şi

care este pur şi simplu viaţa noastră, adevărata viaţă, viaţa în sfârşit descoperită şi limpezită, singura viaţă, aşadar, cu adevărat trăită, această viaţă care, într-un sens, sălăşluieşte în fiecare clipă în toţi oamenii în aceeaşi măsură ca şi la artist. Dar, ei n-o văd, pentru că nu încearcă s-o limpezească (s.n.). Şi astfel, trecutul lor e supraîncărcat cu nenumărate clişee care rămân inutile, dat fiind faptul că inteligenţa nu le-a - developat -. Să recucerim viaţa noastră; dar şi viaţa celorlalţi; căci stilul, atât pentru scriitor, cât şi pentru pictor, e o chestiune nu de tehnică, ci de viziune. El este revelaţia, care s-ar dovedi imposibilă prin mijloace directe şi conştiente, a diferenţei calitative (s.n.), ce există în modul în care ne apare lumea, diferenţă care, dacă n-ar exista arta, ar rămâne taina veşnică a fiecăruia (s.n.). Numai prin artă putem ieşi din noi înşine, putem şti ceea ce vede un altul din acest univers care nu este identic cu al nostru şi ale cărui peisaje ne-ar fi rămas tot atât de necunoscute cu acelea ce se pot afla în lună. Mulţumită artei, în loc de a vedea o singură lume, lumea noastră, o vedem multiplicându-se şi, câţi artişti originali există, tot atâtea lumi avem la dispoziţia noastră, mai diferite unele de altele decât acelea care călătoresc prin infinit şi care cu multe veacuri după ce s-a stins focarul din care creionam, fie că acesta se numea Rembrandt sau Vermer, ne trimit raza lor specială"[11].

Încă în *Essai...*, Bergson a avansat ideea că arta mai curând decât să exprime, urmăreşte să imprime sentimente în receptori; ea le sugerează şi ori de câte ori găseşte mijloace mai eficace, se dispersează bucuros de a ,,imita natura". Căci, ,,natura procedează precum arta, prin sugestie, dar nu dispune de ritm. Ea îl înlocuieşte prin lunga camaraderie pe care comunitatea influenţelor suferite a creat-o între ea şi noi, camaraderie care face ca la cea mai neînsemnată indicaţie a unui sentiment, simpatizăm cu ea, aşa cum o persoană supusă multă vreme influenţei unui hipnotizator se supune de îndată gestului său". În acelaşi context, Bergson se întreabă dacă nu cumva, într-un anumit sens ,,arta nu precede natura". Chiar fără a merge atât de departe, i se pare mai conform regulilor unei bune metode să propună studierea frumosului mai întâi în operele în care el a fost produs printr-un efort conştient şi de-a coborî apoi prin tranziţii insensibile, de la artă la natură (care este şi ea ,,artistă" în felul ei). Adaptând acest punct de vedere, ne vom da seama - crede Bergson - că rostul artei e de a adormi puterile active, sau mai curând rezistente ale personalităţii noastre şi de a ne aduce astfel la o stare de docilitate desăvârşită în care realizăm ideea ce ni se sugerează, în care simpatizăm cu sentimentul exprimat. În procedeele artei vom regăsi, într-o formă atenuantă, rafinată şi întrucâtva spiritualizată, procedeele prin care se realizează obişnuit starea de hipnoză. ,,Apelul la hipnoză şi la comparaţia intuiţiei artistice cu ea se realizează cu diverse ocazii la Bergson. Iar dacă luăm în seamă că primul articol scris de Bergson a fost dedicat analizei psihologice şi metafizice a acestui fenomen, al hipnozei, nu mai rămâne decât să ne întrebăm - alături de alţi interpreţi precum Chevalier sau Bayer - dacă nu cumva aceasta a fost un punct esenţial de plecare, punct primar care coagulează finalmente notele de caracterizare

ale intuiţiei filosofice a celei artistice şi a celei mistice.

Este oricum la prima vedere paradoxal că filosofia intuiţionistă privilegiază arta sau, poate conceperea intuitivă a esteticului se solidarizează cu intuiţia filosofică, dar autorul nu scrie o estetică: ,,N-am ţinut niciodată să scriu o carte". Cauza acestei situaţii trebuie căutată în faptul că viziunea estetică nu mai este, la Bergson, limitată la frumos, înţeles în mod tradiţional. De asemenea, metafizica este parte a artei: una şi alta se apropie de aceleaşi obiecte. Reuniunea lor a priori nu va fi mai puţin fatală în metodă decât în doctrină. De fiecare dată când Bergson, în speculaţia sa, a căutat cu obstinaţie estetica sa, el s-a găsit, în ciuda propriei intenţii faţă în faţă cu chiar filosofia lui însăşi. Or, metafizica are asupra esteticului avantajul de a merge în străfundurile obiectului său. Într-adevăr, intuiţia filosofică, va merge mai departe decât arta în această revelare directă a realului. Prima este mai penetrantă şi ea se adânceşte în durată, pe când arta se pregăteşte în vestibulul duratei sau, nu este decât ,,propedeutica" sa. După cum l-am mai citat pe Bergson, arta dilată percepţia, dar mai mult la suprafaţă decât în profunzime; ea îmbogăţeşte prezentul, dar nu ne face să-l depăşim.

Ceva ce lipseşte viziunii estetice, dacă o decupăm lucid, este, după Bergson, o vedere organizată în durată. Diferenţa consistă, pe de o parte, în inerenta ,,superficialitate a ochiului artistului" care nu va putea înlocui, pe de altă parte, ,,penetraţia viziunii filosofice". Căci, numai prin filosofie ne putem deprinde să nu izolăm niciodată prezentul de trecut; numai datorită viziunii filosofice toate lucrurile dobândesc o adâncime, sau ceva ,,mai mult decât adâncime", ele dobândesc ceva asemănător unei a ,,patra dimensiune" care îngăduie percepţiile anterioare să rămână solidare cu percepţiile actuale şi care permite însuşi viitorului imediat să se schiţeze în parte în prezent. Continuitatea şi dinamicitatea realităţii sunt surprinse mai adecvat prin filosofie.

În acest context, este absolut normal ca Bergson să nu ne spună foarte mult despre frumos în lucrările ulterioare celei de debut în care afirma: ,,sentimentul frumosului nu este un sentiment specific; orice sentiment resimţit de noi va adopta un caracter estetic de îndată ce ne este sugerat, iar nu cauzat. Înţelegem acum de ce emoţia estetică face să admită anumite grade de intensitate, precum şi anumite grade de elevaţie". În *Essai...*, Bergson mai crede că ,,pentru a înţelege cum de sentimentul frumosului comportă la rândul său diferite grade, ar trebui să-l supunem unei analize minuţioase"[13](s.n.). Această analiză, însă, n-a fost făcută niciodată într-un studiu separat şi poate că nici nu putea fi realizată. Aşa se face că avem presărate în *Le Rire*, *L'Evolution creatrice*, *Matiere et memoire*, *La Pensée et le Mouvement*, nu ,,analize minuţioase", ci observaţii pertinente ca aceasta: ,,Viaţa nu se recompune. Ea se lasă numai privită. Imaginaţia poetică nu poate fi altceva decât o viziune mai completă a realităţii. Faptul că personajele pe care le creează poetul dau impresia că sunt vii, se explică prin aceea că ele sunt

poetul însuşi, poetul care s-a multiplicat şi s-a adâncit pe el înşişi printr-un efort de observaţie lăuntrică atât de intens încât surprinde virtualul în sânul realului şi reia, spre a face din el o operă completă, ceea ce natura lăsase în el în stare de schiţă sau de simplă năzuinţă"[14]. Oricum, Bergson nu putea evita să nu circumscrie locul creaţiei artistice şi estetice alături de creaţia ştiinţifică şi cea metafizică, aceasta din considerentele metodologice bine ştiute şi, în aceeaşi consecuţie, el nu putea eluda problema valabilităţii operei de artă. S-a şi pronunţat, în acest sens, afirmând că valoarea unei anumite opere de artă nu se măsoară atât după puterea cu care sentimentul sugerat pune stăpânire pe noi, cât după bogăţia acestui sentiment însuşi. Căci, alături de gradele de intensitate sunt deosebite instructiv gradele de adâncime şi cele de elevaţie. Or, apelul la gradele de profunzime şi de altitudine al sentimentului, apropie din nou viziunea estetică de intuiţia metafizică.

Confirmarea intuitivă a valorii este dată nu de ,,superficialul ochi de artist", ci de penetraţia unică şi ireductibilă a intuiţiei filosofice ce se instalează în durată.

Coeziunea dintre substanţa filosofiei bergsoniene şi circumscrierea naturii artei şi a valorii ei este esenţial surprinsă de R. Bayer care precizează că, pentru Bergson ,,percepţia este estetică în acelaşi fel în care este reală: în jocul diferenţelor ei şi printr-o discriminare calitativă. Manifestarea unicităţii este fondul artei şi al lumii"[15]. Iar ,,fructele artei... susţin relaţia cea mai ineluctabilă cu fondul lucrurilor sub trăsăturile descrise de Bergson: materia estetică a unui univers de pură prezenţă, a unei lumi de asemenea singulară în care totul este unic, a unei sfere a contingenţei în care totul este radical nou şi imprevizibil în timp. Evidenţa estetică rămâne, din aceste motive, calea de acces spre realizarea metafizicianului"[16].

Bergson a surprins şi dezvoltat până la ultima consecinţă un aspect real al procesului de creaţie artistică, anume acela al caracterului deseori neconştientizat al procedeelor pe care artistul le utilizează. Acest fapt a fost sesizat încă de Platon în celebrul dialog *Ion* şi reluat ulterior cu necontenit interes, dar niciodată cu atâta insistenţă ca în romantism şi mai târziu de ideologia din jurul avangardei literare şi artistice. În această privinţă, ideile lui Bergson sunt sincrone cu cercetarea psihanalitică, cu teoretizările existente la sfârşitul veacului trecut şi începutul acestui secol, preocupări ce aveau ca obiect predilect creaţia artistică şi revenite în actualitate odată cu ascensiunea impresionismului, simbolismului, a romanului de tip proustian, iar mai apoi a expresionismului, dadaismului şi sprarealismului. Insistenţa sa pentru relevarea valorii factorilor inconştienţi în procesul creaţiei se întâlneşte astfel, atât cu direcţia spiritualistă şi antiintelectualistă din filosofie, cât şi cu orientările - devenite comune în epocă şi trecute pe nesimţite în stare de spirit -, care refuzau tot mai vădit reducerea actului poetic şi artistic la capacitatea asociativă a intelectului, la formele riguroase ale gândirii raţionale. De fapt, adevărul este (aducând raţionamentul

la limită) că niciodată opera de artă n-a fost în exclusivitate produsul reflexiei discursive. Din motive lesne de înţeles, celebrul intuiţionist francez accentuează însă numai latura extraraţională a procesului de creaţie artistică, eludându-le pe toate celelalte.

O analiză detaliată a ideilor estetice ce irump din întreaga operă a lui Bergson demonstrează indubitabil că el abordează, în chip original, problemele fundamentale ale oricărei filosofii a artei: ce este frumosul? ce este arta? Acest fapt a generat şi întreţinut, de altfel, vie atenţia exegeţilor care au purces, în mod firesc, la analiza categoriilor esteticii bergsoniene. Bunăoară, unii interpreţi [17] stabilesc o legătură directă între triada intuitivă (intuiţia filosofică, estetică şi mistică) şi ,,modificările", modurile de manifestare ale frumosului: graţiosul, frumosul echilibrat şi sublimul. De asemenea, prin teoria sa asupra comicului, Bergson se înscrie în marea tradiţie a esteticii filosifice chemată a răspunde, dintr-o perspectivă totalizatoare, la întrebarea, întotdeauna actuală şi legitimă, privind natura şi esenţa comicului, a dramaticului.

1.2. *Formele râsului şi natura comicului*

Iată, într-o formă concentrată surprinsă natura dramaticului. ,,Orice artă exprimă anumite stări sufleteşti. Pentru aceste stări, unele se nasc mai ales din contactul omului cu semenii săi. Acestea sunt sentimentele cele mai intense şi, totodată, cele mai violente. Dacă omul s-ar lăsa mânat de imboldurile firii sale sensibile, dacă n-ar exista nici legea socială, nici cea morală, asemenea explozii de simţăminte violente ar fi manifestări curente ale vieţii. Dar, este util ca aceste explozii să fie zădărnicite, şi este necesar ca omul să se supună unor reguli. Iar ceea ce interesul sfătuieşte, raţiunea porunceşte: există o datorie şi menirea noastră este să ne supunem ei. Sub imperiul acestei îndoite influenţe a trebuit să se constituie, întrucât priveşte neamul omenesc, un strat superficial de simţăminte şi de idei care tind către fixitate şi neschimbare, care s-ar vrea mereu aceleaşi la toţi oamenii şi care marchează - când n-au puterea să-l înăbuşe - focul ascuns al patimilor individuale. Progresul lent al omenirii către o viaţă socială din ce în ce mai pacifică, a consolidat treptat acel strat, aşa cum însăşi viaţa planetei noastre n-a fost decât o lungă strădanie în vederea acoperirii cu o peliculă solidă şi rece, masa arzândă a lavei în necontenită fierbere. Dar, există erupţii vulcanice. Şi dacă pământul ar fi o fiinţă vie, i-ar plăcea poate să viseze în timp ce se odihneşte, la acele explozii bruşce în care el redevine deodată conştient de tot ceea ce este mai profund în el însuşi. O plăcere de acest fel ne prilejuieşte drama. Sub viaţa liniştită pe care societatea şi raţiunea ne-au alcătuit-o, ea răscoleşte în noi ceva care din fericire nu explodează, dar pe a cărui tensiune interioară ea ne face s-o simţim. Drama îi oferă naturii o revanşă asupra societăţii. Uneori, ea v-a merge de-a dreptul la ţintă: va aduce din adâncuri la suprafaţă patimile care fac totul să explodeze. Alteori, o va lua pieziş, aşa cum procedează obişnuit drama contemporană; ea

ne va dezvălui cu o îndemânare uneori sofisticată, contradicţiile lăuntrice ale societăţii; ea va exagera partea de artificiu ce se întâlneşte în legea socială; şi astfel, prin mijloace ocolite, dizolvând de astă-dată învelişul, ea ne va face din nou să atingem adâncul. Dar, în ambele cazuri, fie că slăbeşte societatea, fie că întăreşte natura, drama urmăreşte acelaşi scop, anume să ne dezvăluie o latură a făpturii noastre, ascunsă nouă înşine, ceva ce s-ar putea numi elementul tropic al personalităţii noastre" [18].

Există, însă, o deosebire majoră între comedie şi tragedie. Comedia se asociază cu tipul general, tragedia este de neînchipuit, fără individualitatea unică, comedia se asociază caracterelor generale, ,,pe care le-am întâlnit şi pe care le vom mai întâlni", în timp ce tragedia priveşte individul excepţional, comedia nu ne dă stări individuale sau momente trăite o singură dată, extrase din realitatea interioară, precum marea artă şi tragedia; seva ei este extrasă din realitatea exterioară. ,,Până şi titlul marilor comedii este semnificativ: *Mizantropul*, *Avarul*,*Jucătorul*, *Distratul* etc., iată denumiri de genuri. Şi chiar şi în cazurile în care comedia de caracter poartă drept titlu un nume propriu, acest nume este foarte curând târât de greutatea conţinutului său în albia numelor comune. Spunem ,,Un Tartuffe", în timp ce n-am spune o ,,Fedră" sau un ,,Polyeucte". Mai ales, nu i-ar da niciodată în gând unui poet tragic ca în jurul personajului său principal să grupeze personaje secundare destinate a fi, ca să spunem aşa, nişte copii simplificate ale lui. Eroul de tragedie este o individualitate unică în felul ei. Îl vom putea imita, dar atunci, conştient sau nu, vom trece de la tragic la comic. Nimic nu-i seamănă, deoarece el nu seamănă cu nimeni (s.n.). Dimpotrivă, un remarcabil instinct îl poartă pe poetul comic ca, după ce şi-a alcătuit personajul central, să facă să graviteze în jurul lui altele care înfăţişează aceleaşi trăsături generale. De aceea, poate multe comedii au drept titlu un substantiv la plural sau un termen colectiv: ,,Femeile savante", ,,Preţioasele ridicole" [19]. În aceeaşi ordine de idei, nu întâmplător titlul marilor tragedii este un nume propriu: Hamlet, Lear, Oedip. Oricum, personajul comic e opus celui tragic prin aceea că, în timp ce acesta din urmă e în contact cu profundul sufletesc, primul e un distrat, un mecanizat; el poate prezenta din acelaşi tip mai multe exemplare diferite, întocmai ca un naturalist care studiază o specie, în timp ce tragedia are însă un unic personaj; tragedia se ataşează de indivizi, comedia de genuri; în fine, tragedia se trage din observaţia interioară, în vreme ce comedia ne provine din observaţie exterioară.

Distincţiile de mare subtilitate şi originalitate operate între dramatic şi comic, între comic şi tragic, nu pot fi separate de substanţa metafizicii bergsoniene. Contribuţia lui Bergson în problema comicului[20] stă, cu deplină justificare, alături de teoriile lui Aristotel, Kant, Hegel, Th. Lipps, Sigmund Freud, Nicolai Hartmann ş.a., fiind evidenţiată ori de câte ori sunt trecute în revistă principalele teorii perene despre această categorie. Izvorul şi

esenţa comicului sunt nemijlocit deduse din contradicţia inerentă instituită între ,,vital", ,,viaţă" şi ,,materie", între ceea ce semnifică, pe de o parte, devenirea, mişcarea, mobilitatea absolută, irepetabilitatea, permanenta creaţie şi, ceea ce reprezintă, pe de altă parte, rigiditatea, încremenirea, repetabilitatea, inerţia totală.

De obicei, avertiza Bergson, se râde de ceea ce are asemănare cu noi sau poartă pecetea noastră. Râsul este un fel de gest social care subliniază şi reprimă o anumită distragere specială a oamenilor şi evenimentelor. Rolul râsului este de a reprima tendinţele separatiste şi de a corecta rigiditatea, transformând-o în supleţe, de a readapta pe fiecare la toţi. Totodată - arată Bergson -, datorită faptului că râsul, ca şi visul, se detaşează de lucruri şi de logică (care ne cer un neîntrerupt efort intelectual), el este pentru oameni o destindere, o odihnă, o lene: el ,,ne odihneşte de oboseala de a gândi". Râsul, însă, nu intervine în orice împrejurare, ci doar în condiţiile în care conştiinţa dobândeşte o stare de calm, când asistăm la evenimente privindu-le detaşat, fără nici o emoţie, deoarece adversarul principal al râsului este întotdeauna emoţia. ,,Râsul n-are nimic mai primejdios decât emoţia"[21], credea Bergson, introducând astfel cea mai severă expulzare a sentimentului din constitutivitatea comicului, separaţie fără precedent în întreaga istorie a esteticii. Pe lângă emoţie, mai există şi o anumită rigiditate, de asemenea potrivnică râsului. Având caracter social, prin excelenţă, râsul se manifestă în egală măsură ca duşman al rigidităţii şi al emoţiei. Atitudinile, gesturile, mişcările corpului uman sunt rizibile în măsura în care trimit cu gândul nu la organismul viu, ci la un mecanism. Desenul unui caricaturist e comic doar atunci când sugerează o marionetă articulată. Automatismele de tot felul constituie, în general, sursă de râs. Astfel, gesturi de care în mod obişnuit nu râdem, devine rizibile când sunt reproduse de cineva, iar oamenii încep să fie imitabili în momentul în care în el se instalează automatismele, ,,încetează de a mai fi el înşişi". Punctul de plecare şi principiul suprem al teoriei bergsoniene a comicului, sintetizat în formula ,,Ceva mecanic aplicat peste ceva viu". (,,C'est du mécanique, plaqué sur du vivant"), îl reprezintă tocmai această suprapunere de situaţii când, un om în loc să aibă iniţiativă, să creeze şi să inoveze, se comportă ca o păpuşă mecanică, fiind dominat de repetări stereotipe, stări de fixaţie, de diverse automatisme. După convingerea lui Bergson, generează comic ,,rigidul, gata-făcutul, mecanismul, în opoziţie cu ceea ce este suplu, necontenit schimbător, viu; distracţia în opoziţie cu atenţia, în sfârşit automatismul în opoziţie cu activitatea liberă" [22].

Aceste premise îi permit lui Henri Bergson să întreprindă o extrem de interesantă analiză a modalităţilor comicului. Primul gen pe care-l cercetează se referă la comicul de situaţie. Urmează apoi comicul de limbaj, pentru ca în final să se insiste asupra comicului de caracter. Comicul de situaţie şi cel de limbaj intervin pretutindeni în viaţa zilnică; comedia teatrală, prin simplificarea şi îngroşarea anumitor laturi ale comicului cotidian, poate oferi mai multe

învăţăminte decât experienţa reală. Examinarea comicului de situaţie începe pornind de la legătura posibil de stabilit între jocul copiilor şi comedie, cu joc ce imită viaţa. Aşa cum copilul ajunge, distrăgându-se din realitatea înconjurătoare, să confunde obiectul de joc - păpuşa, bunăoară - cu omul, tot aşa se poate ca spectatorul să identifice situaţiile de pe scenă cu cele din viaţă. ,,Comicul, conchide Bergson, este inconştient"[23]. Probabil că, anumite reminiscenţe din copilărie sunt conservate de fiecare în străfundurile fiinţei sale. Comicul ar viza, din acest punct de vedere, aspectul unei persoane prin care aceasta se aseamănă cu un lucru, fie prin comportamentul ei maşinal, prin rigiditatea sa, fie prin mişcarea sa în afara vieţii. Comicul ar exprima, astfel, o imperfecţiune, individuală sau colectivă, care cere întotdeauna o corecţie imediată, corecţie ce trebuie să vină din partea contemplatorului detaşat de orice emoţie. În concluziile eseului despre râs, se remarcă o anume simpatie apărută pretutindeni faţă de personajul comic, cu care indirect oamenii se simt solidari, în posibilitatea lor de a se rupe de existenţa autentică, de a ceda total tentaţiei maşinalului, automatismelor, ticurilor şi rigidităţii care îi fac să piardă o parte din esenţa umană. Râsul rămâne, desigur, o corecţie, dar, în acelaşi timp, din altă perspectivă, el constituie şi un mijloc de destindere, care îi ajută pe receptori să uite pentru moment preocupările grave, transpunându-i în interiorul fenomenului contemplat. Tocmai de aceea, se cuvine observat că, prin intermediul analizei comicului, Bergson accede nu numai la latura estetică a artei, ci şi la funcţia ei morală.

Căci - arată Bergson - ,,pe de o parte, o persoană nu este niciodată ridicolă decât printr-o dispoziţie care seamănă cu o distracţie, prin ceva care vieţuieşte la suprafaţa ei ca un parazit, adică fără a se lega organic de ea. Iată pentru ce asemenea dispoziţie se observă din afară şi se poate, totodată, corecta. Pe de altă parte însă, rostul râsului fiind această corecţie însăşi, este util ca ea să atingă deodată cel mai mare număr de persoane cu putinţă. Acesta este motivul pentru care observaţia comică tinde instinctiv către general. Printre singularităţi, ea le alege pe acelea care sunt susceptibile de a se reproduce şi care, prin urmare, nu sunt în mod indisolubil legate de individualitatea unei persoane, ci sunt, ca să spunem aşa, singularităţi comune. Punându-le pe scenă, ea creează opere care vor aparţine fără îndoială artei, prin aceea că nu vor urmări, în mod conştient, decât de a plăcea, dar care se vor deosebi de celelalte opere de artă prin caracterul lor de generalităţi, precum şi printr-un gând ascuns şi inconştient de a instrui. Aşadar, pe drept cuvânt, se poate spune că, în ultimă analiză, comedia se situează la mijloc între artă şi viaţă. Ea nu este dezinteresată ca artă pură. Punând la cale râsul, ea acceptă viaţa socială ca un mediu firesc. Ea urmează chiar unul din impulsurile vieţii sociale. Iar în această privinţă, comedia întoarce spatele artei, care este o ruptură cu societatea şi o întoarcere la simpla natură"[24].

Surse:

[1] Harold Höffding, *op. cit.*, p. 159.

[2] Henry Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, soixante-septieme édition, Presses Universitaires de France, 1946, p. 115.

[3] Henri Bergson, *Le rire*, ed. cit., p. 120.

[4] *La pensée et le mauvant*, ed. cit., pp. 171-172.

[5] *Idem*, p. 170.

[6] *Idem*, p. 198.

[7] *Idem*, pp. 173-174. Ideea este pe larg analizată de Raymond Bayer în *Essai sur la méthode en esthétique*. Flammarion Editeur, Paris, 1953, unde autorul studiului *L'Esthétique de Henri Bergson*, ne încredinţează că: ,,Proba întregului sistem bergsonian este deci existenţa, în umanitate a unui ochi de artist", pp. 20.

[8] *Le Rire*, Librairie Felix Alcan, Paris, 1924, pp. 153-160.

[9] *Idem*, p. 160.

[10] *Idem*, pp. 164-165.

[11] Marcel Proust, *Elstir- despre artă* (texte alese şi traduse de Paul Dinopol, prefață de Dan Grigorescu), Ed. Meridiane, Bucureşti, 1970, p. 15.

[12] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la consciance*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1924, p. 12.

[13] Henri Bergson, *Essai..., op. cit.*, pp. 12-13.

[14] Henri Bergson, *Idem*, p. 13.

[15] Henri Bergson, *Le Rire, op. cit.*, p. 162.

[16] Raymond Beyer, *Essais sur la méthode en esthétique*, Flammarion Editeur, Paris, 1953, p. 14. Articol în Etudes Bergsoniennes, extras din Revue-Philosophique nr. din martie-august 1941.

[17] Raymond Bayer, *op. cit.*, p. 9.

[18] V. Mihai Nistor, *Estetica intuiționistă a lui Bergson. Originile şi repercursiunile ei. Examinare critică* (teză de doctorat), 1978, p. 12 şi urm.

[19] *Le Rire, op. cit.*, pp. 161-163.

[20] *Le Rire, Idem*, pp. 166-167.

[21] V. Marian Popa, *Comicologie*, Editura Univers, Bucureşti, 1975, pp. 9-22 şi urm.

[22] *Le Rire*, ed. cit., p. 3. ,,Într-o lume locuită de inteligențe pure probabil că nu s-ar mai plânge, dar de râs, poate tot s-ar mai râde", *op. cit.*, p. 3. ,,*Comicul...* se adresează inteligenței pure. Râsul este incompatibil cu emoția", *op. cit.*, p. 106.

[23] *Idem*, pp. 89-100.

[24] *Idem*.

2. Valoarea estetică şi teoria empatiei

Cunoscut în istoria gândirii şi culturii româneşti, în primul rând, datorită unor substanţiale contribuţii în aceste două domenii, ca filosof şi sociolog (preponderentă pentru posteritate fiind cea de-a doua postură), Petre Andrei[1] a fost preocupat inevitabil, dat fiind caracterul larg al întreprinderilor sale teoretice şi de problematica estetică. Nu va fi estetician profesionist, de filiaţie filosofică sau pozitivă, ca atare, orientat prioritar spre delimitarea, limitarea sau definirea frumosului şi construirea în final a unei *Estetici*, cum vor proceda, mai târziu, Mihail Dragomirescu şi Tudor Vianu, sau spre constituirea unei ştiinţe particulare a artei, ci va fi, cu proeminenţă axiolog, autor de altfel al primei lucrări speciale, explicite de axiologie din România, *Filosofia valorii* (1918), teza sa de doctorat. O asemenea cupolă sintetic generalizatoare conţine şi necesarul capitol dedicat valorilor estetice. De fapt, autorul, în deceniile III şi IV ale secolului XX, a lucrărilor şi studiilor: *Problema fericirii...*, *Despre*

ideal, *Sociologia revoluţiei*, *Fascismul*, *Sociologia generală* ş.a., a elaborat chiar în perioada de pregătire a *Filosofiei valorii*(subtitlul este *Sociologia valorii*), articolul *Valorile estetice şi teoria empatiei*, publicat în revista ,,Convorbiri literare" (1915). Acesta va fi dezvoltat, după cum arată şi autorul, într-un capitol de sine-stătător al amintitei lucrări. Se inaugurează astfel la noi, prin Petre Andrei, cunoscător profund al întregii axiologii de la Lotze până atunci[2], cea dintâi lucrare sistematică de teorie generală a valorilor. Prioritatea lui în acest domeniu este incontestabilă, ceea ce nu este însă de natură să diminueze în vreun fel contribuţia altor gânditori din perioada anterioară la problemele definitorii valorii, inclusiv a celei estetice.

Ideile, tezele, dezvoltările parţiale şi particulare despre valori, despre natura acestora, specificitatea lor, conţinute în lucrările lui Xenopol, Motru, Leonardescu sau Maiorescu, nu au format însă o axiologie explicită şi explicit urmărită, ci una implicită şi implicată în alte contexte teoretice în limba română asupra acestei probleme"[3], precedând-o strălucit pe cea a lui Vianu din 1942, *Introducere în teoria valorilor întemeiate pe observarea conştiinţei.*

Petre Andrei iniţiind un demers atât de vast - u atât mai important, cu cât încă multe probleme referitoare la valori nu erau suficient clarificate şi solidificate în gândirea filosofică foarte modernă a vremii - va considera, încă din faza de debut a analizei, că ,,noţiunea valorii e o noţiune fundamentală pentru filosofie"[4] şi anume, atât prin aspectul teoretic intrinsec al folosofiei valorii de-a fi ,,explicare a realităţii", cât şi prin caracterul ei practic, de interpretare a realităţii[5]. Dezvoltarea propriu-zisă a acestei distincţii se face în cea mai mare măsură pe linia neokantiană, asimilată însă critic, constructiv şi cu aport personal.

Critica sa vizează orice reducţionism (cel de privire a valorii numai ca fenomen psihic este numit ,,psihologism vătămător"), după cum permanent se atrage atenţia asupra faptului că, o axiologie globală cere cu necesitate o definire clară a valorii în gerneral, simpla cercetare a valorilor speciale nefiind niciodată în măsură să se substituie acestei exigenţe fundamentale. Petre Andrei, fidel pe tot parcursul acestei teze (,,valoarea poate şi trebuie să alcătuiască obiectul special (s.n.) al unei filosofii a valorii, care va studia numai valoarea (s.n.) şi formele sub care se poate prezenta"[6], elaborează o axiologie în cadrul căreia întemeierea valorii se face pe baza logicii[7] şi a teoriei cunoaşterii, luându-se în consideraţie totodată, pe lângă elementele psihologice de geneză şi motivare a valorii, şi ,,materia valorilor sociale", realitatea socială, acel creuzet imens al naşterii, afirmării şi funcţionării valorilor. În acest context se şi operează, de altfel, subtila distincţie ce-i aparţine, dintre procesul de cunoaştere a valorii şi procesul de recunoaştere a valorii. Primul proces este, în accepţia autorului *Filosofiei valorii*, un proces

esenţialmente logic, care ,,dă valorile teoretice explicative", în timp ce cel de-al doilea, procesul de recunoaştere e un proces practic şi are ca rezultat valorile practice valorificate[8]. Evidenţierea, însă, a caracterului unitar al procesului teoretic de cunoaştere a valorilor cu cel practic de valorificare a lor, nu se realizează nici empiric, nici metafizic, cum s-a procedat anterior, ci plecând de la premisa fundamentală, conform căreia, definiţia generală a valorii este imposibil de dat altfel decât ca relaţie funcţională dintre subiect şi obiect, teză aplicată apoi şi-n analiza fiecărei clase de valori în parte. Această teoremă a axiologiei sale formulată în capitolul *Geneza şi forma valorii* este şi astăzi valabilă: ,,Valoarea nu poate fi dedusă nici numai din obiecte externe, dar nu este nici numai rezultatul unui instinct subiectiv... Valoarea nu e un atribut nici al subiectului, nici al obiectului, ci o relaţie funcţională a amândurora. Prin urmare, în fenomenul valorii avem două elemente constitutive: subiectul şi obiectul[9]. Păstrând o atare premisă metodologică, se respinge *ab initio* nu numai reducţionismul obişnuit, de sorginte psihologică sau biologică, ci se desfiinţează din faşă şi raportul de reducere a realităţii la valoare, punct de altfel comun al multor axiologii premergătoare sau ulterioare *Filosofiei valorii*. ,,Noi am admis realitatea ca obiect al cunoaşterii, ca fiind călăuzită de conceptul valorii (s.n.), dar nu am redus-o la aceasta din urmă"[10], va spune clar Petre Andrei înainte de-a purcede înspre o concretizare şi specificare a acestei afirmaţii în propriu-zisa ,,sociologie a valorii", unde legătura dintre valoare şi realitatea socială va fi indicată la nivelul valorilor economice, juridice, politice, etice, istorice, estetice, religioase şi social-culturale în genere.

Definirea însăşi a domeniului estetic ca teritoriu median[11], situat între ,,cunoştinţa teoretică" şi acţiunea practică, este comprehensibilă la Petre Andrei numai prin intermediul susţinerilor primare din corpusul ideatic al *Filosofiei valorii*, până acum prezentate succint. Prin urmare, în congruenţa necesară a universului axiologic, domeniul estetic îşi are locul său inconfundabil. Identificarea acestui loc şi trasarea graniţelor separatoare faţă de valorile teoretice şi cele izvorâte din activitatea practică se realizează prin continuarea şi adâncirea distincţiilor originale în criticismul kantian. Astfel, dacă universului teoretic îi corespunde ca ,,paradigmă" atitudinea reflexivă, iar domeniului eticii şi al ştiinţelor sociale îi aparţine ca moment interior inerent atitudinea practică, atunci esenţial va fi pentru teritoriul esteticii atitudinea intuitiv-contemplativă. Substratul delimitării constă într-o altă fundamentală distincţie: ,,Logica este ştiinţa gândirii, etica a voinţei, iar estetica a sentimentului"[12]. În acelaşi timp, operând această clară, neechivocă trasare a sferei obiectului, Petre Andrei se întreabă perfect legitim cum poate fi definită valoarea estetică, având ca bază acest fundal metodologic. În primul rând, axiologul român demonstrează convingător dezacordul său cu acele tipuri de teorii ce au încercat să explice valabilitatea valorii estetice printr-un apel la puncte de vedere asociaţioniste, formaliste, biologice, logice sau metafizice. Prima probă a insuficienţei tuturor acestor tipuri de abordări a valorii estetice este dată de inadecvarea lor la teorema de bază a axiologiei

sale, conform căreia ,,când vorbim de valoare estetică, înţelegem un obiect care are valoare şi un subiect pentru care există acea valoare"[13]. Într-un fel sau altul, abordările incriminate cantonează fiinţarea valorii estetice numai în unul din cei doi termeni ai relaţiei şi nu în relaţia însăşi. În al doilea rând, amintitele teorii nu reuşesc, după părerea lui, să dea proba specificităţii valorii estetice. Este interesant cum, plecând de la o asemenea premisă, indicându-se corect preeminenţa funcţională a subiectului în faţa obiectului (,,Obiectul estetic e în funcţie de subiect şi e rezultatul unei sinteze operate în subiect"[14], se consideră că singura teorie valabilă pentru o axiologie a frumosului ar fi cea a empatiei, a Einfühlung-ului. Numai ,,teoria empatiei ne poate da unitatea de valoare estetică şi... poate înlătura orice scepticism şi relativism al valorii estetice. Valoarea estetică există, iar empatia e formularea criteriului de a o găsi"[15] (s.n.). Fenomenului empatic teoretizat de Th. Lipps ca sâmbure general al oricărei plăceri estetice şi al oricărui act de valorizare estetică (,,în sesizarea şi în gustarea unei opere de artă noi suntem în activitate internă psihică, noi introducem în obiectul estetic ceva din sufletul nostru"[16] (s.n.), Petre Andrei îi aduce o anumită completare, în sensul că empatia estetică însăşi trebuie să conţină o marcă specifică faţă de alte forme ale empatiei de empatia ,,practică", în primul rând, în care domină elementul volitiv. Prin specificarea predominanţei momentului contemplativ în structura empatiei estetice, se admite că teoria empatiei poate fi articulată temei valorii estetice (,,cu acest corectiv - al inerenţei prezenţei constante a elementului contemplativ - teoria empatiei poate explica valoarea esteticului"[17]. Totodată, prin conexarea teoriei empatiei la explicarea specificului valorii estetice se tinde la surmontarea dificultăţilor ce apar în decantarea momentelor subiective de cele obiective din structura obiectului estetic. Precedându-l pe Tudor Vianu, cel din *Estetica*, şi mai ales din *Tezele unei filosofii a operei*[18], Petre Andrei susţine ca ,,obiectul estetic nu e ceva transcendental, dar nici ceva pur subiectiv", ci are elemente reale şi elemente ideale. De aceea, realismul şi idealismul estetic (s.n.) nu se exclud, deoarece vedem că esenţa obiectului valorii estetice este exprimarea ideilor şi sentimentelor în intuiţie. Izvorul ideilor e realitatea, care trezeşte la noi anumite sentimente, pe care apoi le îmbracă într-o formă oarecum obiectivă - sensibilă - în opera de artă"[19]. Temeiul obiectivităţii din structura obiectului estetic nu este dat nici de valabilitatea general subiectivă kantiană, nici de vreo altă pretinsă valabilitate universală ce-ar irumpe din adâncurile bazei biopsihologiei umane, ci - consideră Petre Andrei - de valabilitatea generală, inerent conţinută în fenomenul empatic. Căci, ,,e ştiut din experienţă că simt frumosul acei oameni care au o mai mare excitabilitate psihică, care au mai multă mobilitate sufletească, care pot ieşi din propria lor stare sufletească momentană şi pot iradia viaţa lor asupra altor lucruri[20]. Astfel, transferul psihic realizat în actul empatic, transferul psihic realizat în actul empatic, transcende - în concepţia lui Petre Andrei - strictul palier psihologic de rezidenţă încărcându-se valoric (estetic dacă este realizat şi momentul contemplării). Întemeierea superioară a acestei presupoziţii constă în teza că fenomenul empatic este prezent în orice receptare estetică, oamenii căutând în artă pretutindeni viaţa,

pentru că inoculează în opera de artă propria lor viaţă.

Dacă în *Valorile estetice şi teoria empatiei*, demonstraţia se opreşte în mare la acest punct, în capitolul *Valorile estetice* din *Filosofia valorii* sunt aduse completări în măsură să extindă şi să întregească demersul ce viza să explice natura valorii estetice. Se resimţea probabil relativa incompletitudine a teoriei empatiei la tema valorii estetice, dacă nu se lua în seamă - după expresia autorului - aportul socialului din operele de artă", socialul fiind pe drept cuvânt văzut în postura de bază generativă şi pentru empatia estetică. Petre Andrei nu detaliază însă aceste aspecte, după cum nu insistă nici asupra genezei sociale şi istorice a valorii estetice, a raportului între subiect şi obiect în variabilitatea şi substanţialitatea lui constituită în empiria istoriei. În aceeaşi ordine de idei, raportul dintre valoarea estetică şi judecata de valoare nu este explicată satisfăcător prin trimitere la multiplele medieri de ordin social şi artistic ce-au instituit în mod practic valoarea dependent de procesul valorizării. Se implică, astfel, chiar o ruptură insolubilă dintre valoarea estetică şi judecata de valoare încercând să se evite anterioare identificări, reale ca atare în istoria problemei: ,,valoarea estetică nu depinde de judecată, ci judecata de valoare e în dependenţă de ideea de frumos, căci valoarea e un punct de direcţie al judecăţilor"[21].

Pe traiectoria deschisă de sociologia contează, cea taineană, cea durkheimistă, este adusă însă în prim plan ideea genezei sociale a operei de artă, cu un nedisimulat accent polemic la adresa lui Rickert care susţinea numai însuşirea contemplativă a artei, ca opusă caracterului social. Nucleului primar al unei asemenea ipoteze, conform căreia caracterul social al artei este anulat de faptul că arta este o creaţie individuală (fiind simultan şi un proces de individualizarea lucrurilor şi ideilor), i se contrapune principiul cercetării cauzale. Exemplul geniului este astfel invocat pentru a răsturna pe ,,teren propriu" orice pretenţie subiectivistă cu privire la creaţia artistică şi valoarea estetică. Formula adoptată (,,geniul s-a dezvoltat în mijlocul realităţii sociale, trăieşte în această realitate şi în mod involuntar dobândeşte caractere specifice, datorate tocmai realităţii sociale, căreia aparţine"[21],? se apropie mult în acest sens de substanţă în susţinerile lui H. Taine şi E. Durkheime. Aceasta în pofida plafonului metodologic sensibil diferenţiat al celor doi filosofi, şi fără să existe proba influenţei. Cert este că, ideea anteriorităţii şi dominaţiei socialului se instalase deja într-o parte a conştiinţei sociologice a vremii şi Petre Andrei a acceptat-o şi pentru domeniul artei şi esteticului. Societatea, realitatea socială reprezintă sursa, izvorul creaţiei artistice, ea este aceea care generează atât formele, cât şi conţinuturile diferite ale artei diverselor popoare. ,,De ce toate aceste deosebiri, dacă nu ar interveni socialul, care determină creaţia artistică" [22] între literatura ,,voluntaristă" a Nordului şi cea senzual-imaginativă a Sudului, între operele lui Ibsen şi Tolstoi ş.a.m.d., se întreabă Petre Andrei înspre finalul consideraţiunilor sale. Mai mult chiar, se schiţează şi ideea devenită comună în esteticile sociologice

şi ,,conţinutistice", anume aceea a tipului artistic. ,,Acest ceva social (s.n.) se afirmă cu atât mai mult în valoarea estetică cu cât în artă se exprimă tipuri reprezentative (s.n.), tipuri care cumulează toate caracterele fiinţei vii, fiinţei sociale"[23].

Semnificative sunt, în acelaşi timp, pentru evoluţia gândirii estetice din România şi ideile formulate de Petre Andrei despre neoromantismul filosofic (v. H. Bergson şi O. Spengler - doi filosofi neoromantici, 1923)[24] şi cele referitoare la romantism, ca fenomen de sociologie a culturii (v. Consideraţiuni asupra romantismului, 1930)[25]. Noua înfăţişare a romantismului filosofic este văzută ca ,,o formă legitimă a unei năzuinţe profund omeneşti şi ca un rezultat al unei stări spirituale şi sociale specifice"[26] ce încearcă să înţeleagă şi să explice lumea şi viaţa modernă prin mijloace considerate ca adevărate. Romantismul, însă, asimilat mai degrabă la nivel tipologic (dualitatea clasic-romantic este invocată în acest sens, în primul rând, şi numai după aceea ca momente evolutive în istoria artei şi literaturii) este localizat practic ca afirmându-se în toate sferele vieţii culturale şi nu numai în filosofie. Astfel, sub incidenţa analizei cad, rând pe rând, atitudinile şi stările romantice (afirmarea puternică a subiectivităţii, a sentimentelor, importanţa acordată devenirii, hazardului, a acţiunii visului şi utopiei ş.a.m.d.) din viaţa socială, din afara vieţii politice, religioase, artistice şi juridice, din palierul vieţii cotidiene a oamenilor. ,,Oricum ar fi apreciat romantismul, ca un curent sănătos sau maladiv, indiferent de judecăţile de valoare ce s-ar face asupra lui, un lucru nu se poate tăgădui, anume că el e manifestarea naturală a unor forţe fireşti, a unor potenţe sufleteşti care se actualizează în diferite chipuri, sub presiunea vieţii sociale[27]. Observaţie după cum se vede pertinentă, al cărei adevăr aproape că nu mai cere demonstraţie.

Concluziv, trebuie să mai notăm că ideile dezvoltate de Petre Andrei cu privire la domeniul esteticului, a valorii, a judecăţii estetice de valoare, sau a genezei sociale a esteticului şi artei s-au înscris în seria acumulărilor de referinţă din istoria gândirii estetice din România. De fapt, în Filosofia valorii, îndeosebi în capitolul Valorile estetice sunt enunţate *in nuce* aproape toate temele majore ale oricărui tratat de estetică. Aceste idei prezentate la cursuri au fost, desigur, asimilate şi răspândite în cercuri tot mai largi, cu timpul pregătind şi anunţând şi în acest fel perioada marilor sinteze de filosofie a artei din perioada interbelică.

Spirit deschis înspre explicarea vieţii sociale, în ansamblul ei, şi în ţesuturile ei intime, Petre Andrei n-a omis - încă de la începuturile activităţii sale teoretice - universul estetic din preocupările sale. Venind spre sociologie (aceasta-i disciplina care şi-l revendică în primul rând) cu o fundamentare axiologică, nu putea să nu fie şi estetician. Nu de profesie, dar nici de ocazie.

Surse:

[1] Născut în anul 1891, absolvent al Universităţii din Iaşi (1913), Petre Andrei este întâiul sociolog român de primă mărime, format aproape în întregime în ţară. A urmat, prin concurs, la Berlin, şi semestrul de vară al seminarului ţinut la Alois Riehl. Urmându-l la catedră pe Dimitrie Gusti plecat la Bucureşti, elaborează ca profesor, timp de 18 ani, o serie de lucrări de sociologie generală, epistemologie socială, sociologie politică ş.a.m.d. Spirit democratic cu vederi progresiste şi antilegionare, este supus represiunii odată cu instaurarea în septembrie 1940 a guvernului de dictatură militaro-fascistă. Percheziţionat de legionarii veniţi să-l aresteze, se sinucide (4 octombrie 1940). (V. Mircea Mâciu, Studiul la *Opere sociologice*, vol. I, E.A., Bucureşti, 1973. Acelaşi autor a elaborat prima lucrare monografică dedicată operei lui Petre Andrei. E.P., Bucureşti, 1969). A se vedea şi Z. N. Ornea (în) *Confluenţe*, Ed. Eminescu, 1976, studiul *Petre Andrei şi tradiţiile progresiste ale sociologiei româneşti*, pp. 101-107. Portretul omului Petre Andrei este creionat de puţini autori (v. dintre aceştia, cartea lui Aurel Leon, Umbre, vol. II, ,,Junimea", 1972).

[2] Bibliografia utilizată de Petre Andrei este cvasiexhaustivă. Să notăm numai că sunt citaţi şi analizaţi printre alţii: Windelbandt, Ed. von Hartmann, Alois Riehl, Meinong, Ehrenfels, W. Wundt, Cohen, Ed. Spranger, H. Münsternberg, H. Riekert, Max Scheler, G. Simmel etc.

[3] V. *Cuvânt introductiv* la *Filosofia valorii*, Bucureşti, 1945. Lucrarea susţinută ca teză de doctorat era, după cum arăta Gusti, pregătită pentru tipar încă din 1919.

[4] Petre Andrei, *Opere sociologice*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1973, p. 168.

[5] Filosofia fiind cercetarea valorilor, ea va ,,cuprinde noţiunea de valoare, atât în tema sa teoretică, de explicare a realităţii, cât şi în cea practică, de transformare a realităţii" în: Petre Andrei, *op. cit.*, p. 168.

[6] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 170.

[7] ,,Valoarea - arată Petre Andrei - e un element logic necesar pentru alcătuirea conceptelor şi judecăţilor" (în: Petre Andrei, *op. cit.*, pp. 198-199). Însăşi ,,conceptele presupun ideea de valoare în alcătuirea lor, dar nu numai atât, ci ele sunt chiar valori constitutive ale conştiinţei în genere"(*op. cit.*, p. 200).

[8] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 173.

[9] *Idem*, p. 177.

[10] *Idem*, p. 234.

[11] Mai târziu, în *Logica frumosului* (1946), Liviu Rusu va demonstra că frumosul, sinonim cu esteticul, reprezintă o sinteză a binelui şi adevărului, fiindcă ,,în timp ce adevărul ne arată ceea ce este, iar binele ne arată ceea ce trebuie să fie, frumosul ne arată ceea ce este sub forma cum trebuie să fie" (v. Liviu Rusu, *Logica frumosului*, E.P.L.U., Bucureşti, 1968, p. 38).

[12] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 149. Toate cele trei clase de valori au însă propria lor autonomie. ,,Valoarea estetică... e pe acelaşi plan cu binele şi adevărul...fiecare dintre aceste trei valori rezultă din altă putere sufletească, deci sunt de sine stătătoare" (*op. cit*., p. 157).

[13] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 153.

[14] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 153: ,,Frumosul e o noțiune corelată cu noțiunea subiect şi nu poate exista o valoare estetică decât pentru un subiect, pentru o conştiință. Teoria însă care dă un adevărat criteriu pentru determinarea valorii estetice, e teoria empatiei" (*op. cit.*, p. 320).

[15] *Idem*, p. 157.

[16] Cf. Th. Lipps, *Aesthetik*, p. 358, citat de Petre Andrei, *op. cit.*, p. 152.

[17] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 156.

[18] Tudor Vianu, *Postume*, E.P.L.U., Bucureşti, 1966.

[19] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 154.

[20] *Idem*, p. 155.

[21] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 330.

[22] *Idem*, p. 331.

[23] *Idem*, p. 331.

[24] Articolul a fost publicat în ,,Viața românească" nr. 8-9, 1923. Cf. Mircea Mâciu, *Opere sociologice*, vol. III, E.A., Bucureşti, 1975, nota de la p. 391.

[25] Articolul publicat în revista ,,Minerva" nr. 1, 1930.

[26] Petre Andrei, *Opere sociologice*, vol. II, E.A., Bucureşti, 1975, p. 244.

[27] Petre Andrei, *op. cit.*, p. 260.

3. Estetica integrală

3.1. *Premise*

Acum, ca şi în deceniile care au urmat apariţiei *Ştiinţei literaturii* (1926), cei familiarizaţi cu acest domeniu îl consideră pe autorul *Integratismului* ca esteticianul pur-sânge, necontaminat cu alte ingrediente. Or, este evident că şi el a plecat de la critică, sau de la necesităţile criticii culturale, ca şi maestrul său Titu Maiorescu, şi a ajuns la estetică, dar nu la o estetică fundată pe critică, ci la una pe sorginte filosofică nu numai în premise, ci şi în întreaga ei alcătuire, de la rădăcini şi până la ultimele consecinţe, într-un fel propriu, cum s-a remarcat adeseori, el a dus la ultimele concluzii de ordin teoretic şi metodologic, ceea ce era cuprins în opera maioresciană.

Avea dreptate să afirme Tudor Vianu când îl omagia în 1939: ,,ideile lui Dragomirescu se dezvoltă din temelia asigurată de Titu Maiorescu. Autonomia esteticului este marea cucerire a lui Maiorescu care alcătuieşte şi cadrul în care se înscrie activitatea fostului meu profesor. Ideea autonomiei esteticului, adică ideea despre dreptul creaţiei estetice de a fi preţuită în ea însăşi, fără raportare la o valoare de un alt ordin, este principiul care asigura D-lui Dragomirescu posibilitatea de a fixa un tip nou în cultura românească. Faţă de o artă autonomă devenea posibilă în cultură autonomă, o critică guvernată de singurele principii estetice. Trăgând aceste consecinţe, se poate spune că D-l Dragomirescu este primul critic literar român care nu avea să facă decât critică literară..."[1]. Ceva similar nu întreprinsese nici Maiorescu care pentru a asigura autonomia esteticului a trebuit să întreprindă critica întregii culturi. Autorul *Ştiinţei literaturii*, a demonstrat contemporanilor posibilitatea criticii literare estetice[2]. Observaţiile

lui Vianu sunt fundamentale. Într-adevăr, el n-a vrut să facă decât critică, dar făcând numai critică a ajuns să creadă numai în estetică. Căci, un concept al unei critici pure, neatinse de nici un ,,sediment" psihologic şi de nici un ,,rest" istoric nu putea să fie, până la urmă, solidar decât cu o estetică la rândul ei necontaminată de nici o altă formă din registrul formelor spirituale primare. Ca atare, factorii *ideogenetici* - propria autodezvoltare a gândirii noastre estetice de la generaţia postpaşoptistă încoace - şi cei *elogenetici* - elementele extrase aparţinând corpului social şi cultural - ce-au germinat, prin maturizări succesive, nevoia de teorie cuprinzătoare în domeniul frumosului şi artei (literaturii), au conlucrat la trecerea lui Dragomirescu de la o critică estetică, întemeiată maiorescian, la o estetică sistematică şi speculativă, care să întemeieze ea însăşi critica şi sensul creaţiei autentice. Faptele par simple acum, dar să nu uităm că, ,,temperamentul de gânditor raţionalist, analitic şi deductiv al lui Dragomirescu s-a manifestat într-o atmosferă intelectuală de-a dreptul ostilă (s.n.). Căci, cei treizeci de ani ai elaborării sistemului au fost tocmai aceia în care s-au întărit poziţiile iraţionalismului, pluralismului pragmatist şi filosofiei intuiţiei. Într-o vreme în care Dragomirescu constituia un sistem static, în care sunt căutate prototipurile invariabile ale operelor literare şi locul lor într-o largă clasificare, realitatea părea a fi devenit curgătoare pentru privirile filosofiei cu mai mult succes acum. Devenirea devenea categoria universală, în timp ce Dragomirescu încerca să gândească opera literară în afară de relaţiile ei temporale"[3]. Oricum, ceea ce e sigur e faptul că, Dragomirescu a avut, se pare, de timpuriu - Maiorescu nu s-a înşelat deloc nici de data aceasta asupra lui, cum nu s-a înşelat când l-a apreciat cam în aceeaşi perioadă pe P. P. Negulescu, autorul *Psihologiei stilului* (1896) devenit apoi istoric al filosofiei universale, şi autor al celebrei *Filosofii a Renaşterii* (1911) - vocaţie pentru filosofia sistematică şi pentru construcţia sintetică în câmpul esteticii. Aceste aptitudini ale sale s-au evidenţiat încă din primele studii[4], dar ,,excesiva", se spune atunci şi mai târziu ,,obsesia" de a explica şi analiza totul, făcând apel la ,,vechile" clasificări filosofice şi la ,,noile" metode ştiinţifice, părea sortită eşecului şi ridicolului, totodată. Situaţie oarecum ingrată, trebuie să recunoaştem, să fii partizan recunoscut sau nu, dar efectiv al filosofiei şi esteticii tradiţionale, şi să fii, în acelaşi timp, şi apărător, mai mult, promotor al ştiinţei literaturii, într-o perioadă în care, deja, lumea credea că nu mai prea există punţi de legătură între metafizică şi cercetarea pozitivă. ,,Drama" lui în cercetare, cu rădăcini în dezvoltare specifică gândirii noastre estetice, critice şi filosofice, va fi aceea a timpului, care pregătea ,,viclean" cum e (în sens hegelian) conjuncţii între filosofie şi ştiinţă, nebănuite de unii atunci. Încrâncenat subiectiv împotriva tuturor ,,adversarilor" şi sigur că drumul ales nu este greşit, Mihail Dragomirescu nu va renunţa la ,,calea sa". Ea se va contura tot mai temeinic pe parcurs, iar fiecare înaintare îl va motiva suplimentar, în viitor, pentru continuare. În fapt, şi acest lucru ni se pare mai mult decât semnificativ, în 1925 - când îşi publica volumul *De la misticism la raţionalism*, deci cu numai un an înaintea Ştiinţei literaturii - el stabilea, fidel spiritului său clasificator sistematic, trei etape în cultura modernă a României: una pragmatic-imitativă ,,a lui Heliade", perioada

asimilatoare a junimismului şi cea creatoare, ,,generaţia de la 1900, generaţia lui Eminescu", ,,prima perioadă de adevărată creaţiune a neamului nostru în perioada lui culturală"[5]. Desigur că, etapa ultimă, în care şi el se situa, trebuie să-şi merite emblema, aceea de a fi proeminent a creaţiei prin producţii recunoscute.

Înainte de a radiografia sistemul său estetic, să notăm câteva susţineri preliminare ale filosofului nostru, ce au valoare pentru surprinderea poziţiei sale, a atitudinii sale în epocă şi mult după aceea. Astfel, fiind raţionalist prin structură, Mihail Dragomirescu are încredere nu numai într-un sistem de gândire logic constituit în cele mai fine detalii, ci ia poziţie împotriva oricărei imixtiuni a ,,antilogicului" şi ,,antiraţionalismului" care, după cum singur observă, ,,de aproape douăzeci de ani frământă mişcarea culturală". Ca un autentic filosof tradiţional, pe linia deschisă de greci şi aidoma lui Maiorescu, stabileşte locul central al adevărului în sanctuarul valorilor spirituale superioare, care trebuie să iradieze în manifestările culturale. Interesant în această ordine de idei este faptul că, apărătorii autonomiei esteticului, cel ce avea să lumineze estetic însăşi premisele filosofiei sale, s-a dovedit a fi un rafinat şi responsabil analist al tendinţelor vremii, în primul rând prin atitudinea fermă pe care o ia împotriva celor ce confundau, după percutanta-i apreciere, ,,impulsul (subiectiv) al sincerităţii" cu necesitatea obiectivă ,,a adevărului". ,,Acum mai mult ca oricând - va susţine el, în De la misticism la raţionalism - raţiunea şi bunul simţ au dreptul să reintre în drepturile lor, cel puţin în manifestările culturale. Este timpul ca, printr-o critică raţională, să deprindem conştiinţa publică cu altceva decât cu impulsurile sincerităţii ce vrea să ţină locul adevărului... E timpul să respingem cu hotărâre... orice falsificare a realităţii". E timpul să nu cruţăm mai cu seamă pe aceia care, apăraţi de prestigiu şi sub masca unei sincerităţi, înaintează neadevăruri, dar, în acelaşi timp, îşi fac o cinste nu pentru că spun adevărul, ci pentru că sunt cu uşurinţă crezuţi"[6]. Se întrezăreşte, în această disociere de planuri, pe de o parte, fundamentul unei critici culturale autentice, întemeiate pe adevăr (cât timp i se pare că pentru mulţi ,,elementul principal nu e grija de adevăr, ci plăcerea unei viziuni", există pericolul ca sensul culturii, al segmentelor organice înlănţuite ale acesteia, să fie deturnate de la un mers firesc) şi pe de altă parte, se întrevede, în ultimă analiză, încrederea sa în funcţia cognoscitivă a spiritului uman. Cel ce va considera în*Integralismul* (1929) că, sunt trei înţelegeri ale lumii, cea analitică a ştiinţei, cea sintetică a artei şi cea concretă a istoriei[7], va cere în acelaşi timp, să nu se producă imixtiuni de sfere între domeniile fundamentale ale spiritului. Astfel, în De la misticism la raţionalism, analizând un volum de Filosofie românească aparţinând lui Marin Ştefănescu, el reproşează semnificativ: ,,d-sa nu respectă demarcaţia precisă dintre filosofie, mistică şi religie, trei noţiuni absolut deosebite, întrucât filosofia însemnează înţelegerea lumii prin raţiune, mistica, înţelegerea lumii prin sentiment, iar religia - înţelegerea lumii prin voinţă"[8].

Ca atare, Dragomirescu, frecvent şi ferm apărător al autonomiei sferelor spirituale, a esteticului în primul rând, nu va ezita, şi nu a ezitat niciodată, să denunţe, din motive cultural-critice, de asanare şi însănătoşire spirituală, asemenea din nou lui Maiorescu, ,,plăcerea viziunii" (care pentru el avea false şi nu reale virtuţi estetice) căreia se opunea adevărul. Într-adevăr, până la urmă, pentru autorul Ştiinţei literaturii, după cum vom vedea, prin teoria capodoperei, şi numai a acesteia, cele două momente vor coincide în mod fericit. Dar, acesta este planul estetic al demersului său, cel care, propriu-zis, îl va consacra şi spre el ne vom îndrepta în cele ce urmează.

Analiza succintă a operei lui Mihail Dragomirescu ne indică faptul că, ea are rădăcini, dar are şi coroană, deci o premisă clară şi distinctă, care este dezvoltată, pusă în corelaţie articulată cu şi la o multitudine de încrengături identice. Tendinţa sa de a cuprinde totul sub cupola filosofiei operei de artă (a capodoperei) şi de a subordona finalmente totul unei construcţii spirituale, conceptul de frumos psihofizic, îl va duce inevitabil la o excesivă clasificare, ordonare, ierarhizare, ce va fi mai apoi catalogată ca fiind ,,stufoasă". Acuzaţia, în fapt, este suportată mai mult sau mai puţin, până la urmă, de orice sistem ce duce cu sine ambiţia de-a explica exhaustiv şi în mod absolut toate problemele legate de natura, de esenţa frumosului şi a artei.

Premisa sistemului său este afirmată încă din perioada începuturilor sale critice, la jumătatea ultimului deceniu al secolului - când el refuză pentru valoarea estetică orice determinare concretă istorică. Critica determinismului şi a istorismului va fi apoi, după cum se va vedea, norma de bază a întregii sale estetici literare. Sub denominaţiunea de ,,metodă istorică", el înţelegea orice analiză deterministă (de tip H. Taine, de pildă)[9], orice apel la biografie sau la factori social-istorici sau psiho-sociologici care ar genera, în ultimă instanţă, valoarea estetică. În termenii actuali, abordarea lui este solidară a ceea ce s-a conturat ca fiind cercetarea intrinsecă, şi nu extrinsecă, a fenomenului literar şi a celui artistic.

S-a spus, nu fără temei, că ,,filosofia şi estetica integrală sunt derivate dintr-o chestiune de metodă şi se vor încheia cu o problemă de metodă[10]. Iar metoda este indisolubil legată de concepţia despre artă, concepţie surprinzător de bine elaborată în liniile sale esenţiale, încă în studiul scris în 1894, publicat în 1895, *Critica ştiinţifică şi Eminescu*. Nucleul susţinerilor sale, al concepţiei şi al metodei, deopotrivă, îl constituie separaţia absolută dintre personalitatea artistică şi personalitatea omenească. Evident că, o asemenea premisă, consecvent dusă la ultimele consecinţe, trebuie să repudieze orice ,,metodă istorică", orice explicaţie de factură sociologică sau psihologică. El formulează în multe feluri acest punct nodal al esteticii sale. Astfel, convins ferm de caracterul ,,de-sine-stătător" al ,,Ştiinţei literaturii", ca al oricărei alte ştiinţe, scrie, cu caracter de sentinţă, de postulat: ,,Temeiul acestei cerinţe îl formează principiul că personalitatea artistică face parte din altă lume decât personalitatea

omenească. Aceasta (personalitatea omenească, n.n.) este în timp, spaţiu şi cauzalitate, aceea (personalitatea artistică, n.n.) este în afară de timpul, spaţiul şi cauzalitatea fizică"[111]. Această disjuncţie are pentru el un caracter absolut şi ea va fi urmată, fără fisuri, în demonstraţiile ulterioare, în principal pentru a apăra arta, în fapt, creaţia artistică de geniu, capodopera, de intruziuni extranee istorice, morale, sociale. În termeni actuali, putem spune că Mihail Dragomirescu este interesat de operă, ca entitate unică, ireductibilă, spre care avem acces prin ea însăşi.

3.2. *Autonomia esteticului şi teoria capodoperei*

Astfel, Mihail Dragomirescu se dovedeşte a fi cel mai ferm, mai combativ şi mai riguros apărător al autonomiei absolute a artei şi esteticului din întreaga istorie a filosofiei româneşti. Ideea, preluată de la Maiorescu şi, evident, din filosofia clasică germană, va sta tot timpul la bază şi ca ţintă de atins a unei rar întâlnite construcţii teoretice. Chiar dacă o mare parte din conceptele utilizate, inclusiv cele două amintite mai sus, au fost întrebuinţate anterior sau ulterior de alţi critici, teoreticieni ai artei, esteticieni, el are meritul incontestabil de a le investi cu semnificaţii primordiale, apte să-i slujească drept repere metodologice de neocolit. Totodată, se poate afirma că osatura însăşi a filosofiei sale integrative este clădită pentru a conduce finalmente la demonstrarea autonomiei esteticului, după cum, nu este mai puţin adevărat că, ideea autonomiei esteticului cere după el, cu necesitate, o filosofie integrală. La o asemenea luminare estetică a sistemului său de filosofie integrală - care să depăşească atât direcţia deductivă, cât şi cea inductivă - ne trimite în mod explicit însuşi autorul Ştiinţei literaturii, când pune problema caracteristicilor şi a fundamentelor esteticii integrale înainte de a elabora Integralismul - Dialoguri filosofice (1929). ,,Prima caracteristică a esteticii... pe care o numim Estetică integrală, este de a recunoaşte că această doctrină nu poate fi pricepută în esenţa ei, dacă în descoperirea adevărurilor ce cuprinde nu urmărim, în acelaşi timp, şi metoda deductivă şi cea inductivă. A doua caracteristică este că, spre deosebire de alte doctrine estetice, ea nu recunoaşte ca obiect de studiu ştiinţific nici frumosul în natură, nici frumosul în imaginaţie. Singura formă a frumuseţii, susceptibilă de un studiu cu adevărat ştiinţific, este frumuseţea în artă, frumuseţea manifestată într-o formă materială precisă şi pipăită, neschimbată şi accesibilă cunoaşterii tuturor. A treia caracteristică este că, spre deosebire de directiva deductivă, pentru care frumosul reprezintă un ideal obiectiv, mai mult sau mai puţin transcendent, care trebuie ajuns şi, spre deosebire de directiva inductivă care nu vede în frumuseţe decât o formă mai înaltă a plăcerii ce ne-o dau simţurile superioare, văzul şi auzul - estetica integrală nu reuşeşte în frumuseţe decât farmecul ce ne vine şi ne cucereşte de la obiectele psihofizice care, deşi străine de propria noastră cunoştinţă, se sălăşluieşte intrinsec, devenind parte integrantă din ea. Obiectul frumos este creaţiunea genială care, deşi ieşită din mintea umană, conţine relaţiile universale ale stărilor sufleteşti umane şi astfel, poate fi a

tuturor, devenind obiectul veşnic contemplabil al conştiinţei omeneşti care, cu cât o contemplă mai mult, cu atât îşi dă seama că are a face cu o fiinţă organică, în care toate elementele sunt într-o legătură absolut necesară pentru producerea acelei încântări superioare numită evoluţie estetică. A patra caracteristică, în fine, este că, spre deosebire de doctrinele estetice, atât de complicate şi voluminoase, estetica integrală e simplă, reducându-se, teoretic, la un singur principiu - principiul unităţii. Acest principiu trebuie, însă, pătruns în adevărata lui semnificaţie şi mai cu seamă aplicat în această semnificaţie, după care obiectul frumos nu e altceva decât o fiinţă organică de natură psihofizică pe care trebuie să ne-o însuşim în întreaga ei existenţă" [12].

Fascinat de sistem, de virtuţile sale euristice şi chiar de ,,frumuseţea" arhitectonicii sale interioare, deci de componenta estetică intrinsecă oricărui adevărat sistem filosofic, Mihail Dragomirescu purcede la construirea unui sistem care să fie o sinteză între linia deductivă (Platon) şi cea inductivă (originală în Aristotel, dar dezvoltată de-abia în ştiinţa contemporană), sinteză operată printr-un apel la fiecare nivel al demonstraţiei sale. Extrăgând notele caracteristice ale fiecărei direcţii, note aflate desigur într-un raport antinomic (teza-antiteza hegeliană), el le stabileşte apoi ca fiind depăşite de un element care le subordonează, integrându-le. Pe scurt, se poate spune că, dacă sinteza este scopul propriei sale sistematici, atunci tripartiţia este mijlocul de realizare a acesteia. Astfel, având ca punct de plecare ideea tripartiţiei sufletului omenesc (cei citaţi sunt W. Wundt şi, mai târziu, Immanuel Kant), Mihail Dragomirescu, care nu are pretenţia de a fi descoperit el cel dintâi acest principiu, ci doar de a-l utiliza într-o manieră originală, îl va pune ca fundament al întregii construcţii ulterioare. Într-o formă concentrată, demonstraţia este reductibilă la următoarea schemă: conştiinţa omenească are trei serii de fiinţe psihologice permanente şi invariabile, una în legătură cu inteligenţa, cea de a doua, cu sensibilitatea şi a treia aflată în legătură cu voinţa. Prima ne dă adevărurile analitice sau ştiinţifice şi constituie propriu-zis instanţa adevărului, cea de-a doua, dar nu secundară, are ca finalitate descoperirea şi relevarea adevărurilor sintetice sau artistice, valoarea paradigmatică fiind frumosul, iar ultima, voinţa, ca şi la Kant, cel avut ca model nedeclarat, ne va da adevărurile concrete sau pragmatice, toate subordonate categoriei de bine. Tripartiţia funcţionează şi mai departe la nivelul fundării interioare, a autofundării respectivului domeniu.

Dragomirescu consideră că, aceste adevăruri (fundamentul filosofiei integrale îi oferă tocmai teoria adevărului), întrucât răsar din conştiinţa omenească, adică din lumea psihică, nu pot exista ca atare decât dacă îndeplinesc anumite condiţii formulate în: a) logică, pentru adevărurile ştiinţifice şi care sunt întemeiate pe principiul identităţii; b) în estetică, pentru adevărurile artistice întemeiate la rândul lor pe principiul unităţii şi c) în etică, pentru adevărurile pragmatice, unde principiul diriguitor este cel al ordinii. ,,Întrucât însă aceste adevăruri nu răsar din

lumea fizică şi nu au fiinţă desăvârşită decât dobândind însuşiri deosebite şi din lumea sufletească şi din lumea materială, ele fac parte din lumea psihofizică, în care existenţa le este garantată celor ştiinţifice prin principiul cauzalităţii analitice, ce formează termenul gnoseologiei (ştiinţa ştiinţelor) - celor concrete, prin principiul cauzalităţii concrete, ce formează pragmatica (ştiinţa faptelor) -, iar celor artistice, prin principiul cauzalităţii sintetice, ce formează temeiul tehnologiei (ştiinţa artei)"[13]. ,,Adevărata filosofie" - filosofia integrală - este cea care va stabili ce loc ocupă adevărul artistic, care va fi rezidenţa sa privilegiată. ,,Adevărurile artistice - va nota Dragomirescu - garantate, pe de o parte, prin principiul unităţii, ca produs pur sufletesc şi prin principiul cauzalităţii sintetice, ca produs psihofizic, reprezintă concretele sentimentale permanente ale lumii psihice, fiinţele de sine stătătoare... şi din a căror contemplare radiază frumuseţea cu efectul ei, emoţiunea estetică" [14].

Toate aceste clasificări ar putea da impresia că autorul Esteticii integrale ar pune pe acelaşi plan cele trei componente ale filosofiei sale. Nu trebuie însă, în nici un caz omis, faptul că, Dragomirescu ajunge la filosofie venind dinspre latura estetică a chestiunilor. S-a observat (mai ales Alexandru Tudorică) [15] astfel că, deşi include în lumea psihofizică nu numai adevărurile artistice - capodoperele -, dar şi pe cele pragmatice şi ştiinţifice. Dragomirescu le ierarhizează, aşezând în postura cea mai înaltă capodopera artistică, estimată a fi singura realitate integrală, sinteza tuturor adevărurilor psihologice. Alianţa, înfrăţirea dintre frumos, bine şi adevăr va înclina pe nesimţite înspre un sens mai înalt acordat frumuseţii, ce va iradia şi cuprinde binele şi adevărul. Arta, în concepţia sa, supune şi include celelalte tipuri de ,,adevăruri" fără de care nu pot fiinţa celelalte domenii. Iată ideea acestei proeminenţe: ,,adevărul ştiinţific, cât şi cel istoric nu sunt realităţi integrale, ci numai parţiale. Singura realitate psihică integrală este numai concepţia capodoperei literare şi artistice"[16]. Ca fiinţă simultan intrată în două registre, cel fizic şi cel psihic, ,,o capodoperă satisface - ca o realitate integrală ce este - nu numai principiul unităţii, dar şi principiile identităţii şi ordinii, dar cu o singură condiţie firească: să nu fie luată drept realitate fizică sau psihică, ci drept o realitate psihofizică. Întrucât dar o capodoperă e frumoasă, ea e în acelaşi timp şi adevărată şi bună. Frumuseţea conţine în sine şi adevărul şi binele, dar cu condiţia ca ea să fie recunoscută în calitatea ei de fiinţă psihofizică" [17]. În această ordine de idei, nu putem să nu dăm *in extenso* un citat: ,,Concepând frumosul cu efectul pe care ni-l fac asupra conştiinţei fiinţele sau concretele psihofizice ce au bază sentimentală şi care populează mare parte din ceea ce am numit lume psihofizică, el seamănă în acelaşi timp cu toate înfăţişările ce i le dau teoriile marilor filosofi. Întrucât existenţa lui e de natură psihofizică (deci, în afară de spaţiul, timpul şi cauzalitatea lumii fizice), el seamănă cu idealul platonic (s.n.). Întrucât diferitele elemente ale obiectului frumos se aranjează într-un organism de sine stătător, în care însă Kant nu vede decât acordul metafizic dintre inteligenţă şi imaginaţie, el seamănă cu frumosul kantian (s.n.). Întrucât este o existenţă sufletească ce comandă materia,

încorporându-se în ea, el seamănă cu frumosul lui Hegel (s.n.). Întrucât existenţa lui este deasupra timpului, spaţiului şi cauzalităţii, ceea ce-l face contemplabil pentru toţi - el seamănă cu frumosul din teoria lui Schopenhauer"[18](s.n.). Trebuie să recunoaştem că toate aceste aserţiuni sunt îndrăzneţe şi că autorul a fost consecvent cu programul său teoretic. Totodată, ideea că, esenţa operei de artă - adică întruparea unei ,,existenţe de sine stătătoare în lumea ideală" care este un ,,fragment al existenţei eterne" - nu poate fi adecvat întemeiată decât prin intermediul integralismului său filosofic, indică pasul pe care Dragomirescu îl face, de la o aserţiune estetică obişnuită în critica de factură filosofică tradiţională, la o construcţie în care, într-un fel, regiunea ontologică a esteticului slujeşte drept model pentru celelalte regiuni ontologice primare, în speţă, ştiinţificul şi esteticul. În fond, prin caracteristicile aduse domeniului psihofizic, ca sinteză a principiului fizicului (ceea ce prin cunoaştere nu se schimbă) şi a celui psihic (ceea ce se modifică prin actul cunoaşterii) şi prin faptul că finalmente, capodopera - psihofizicul în stare paradigmatică - este aceea care întrupează şi satisface nu numai principiul unităţii, ci şi pe acela al identităţii şi ordinei, Dragomirescu acordă statut de preeminenţă ,,adevărului artistic" faţă de cel ,,ştiinţific", sau faţă de cel ,,pragmatic" (moral). Totodată, în acest sens, din perspectiva integralismului, capodoperele sunt singurele ,,cunoştinţe integrale", căci frumosul satisface respectarea tuturor principiilor ,,la care se supune lumea psihică". Pe scurt, esteticianul nostru, conştient şi el de ,,ciudatele" (cum avea să spună singur în Integralismul) consecvenţe şi consecinţe ale unui principiu - în acest caz, apărarea autonomiei absolute a esteticului prin găsirea unei regiuni ontologice a psihofizicului, sustras oricărei determinări şi condiţionări istorice, dar care apoi se confirmă în succesiunea raportărilor şi evaluărilor concrete din istoria reală, va ajunge să susţină că opera de artă integrează în sine, ca realitate ce-şi este sieşi suficientă în eternitate, atât adevărul cât şi binele.

Pentru definirea realităţii psihofizice, Dragomirescu procedează, aşa cum am arătat, la suprimarea oricărei legături a operei cu istoria, cu personalitatea reală, cu înrădăcinările de ordin material, sau mai exact spus, nu-l interesează decât înglobate în obiectul rezultat. Scopul acestei analize pur estetice a operei este legitim pentru el din moment ce capodoperele traversează secolele şi mileniile ca entităţi etern valabile. ,,Opera de artă nu este un anume individ, ci o adevărată specie. Între speciile animale, vegetale şi minerale şi între opera de artă, creaţia unei minţi geniale nu este, în esenţă, din acest punct de vedere, nici o deosebire. În adevăr, opera genială nu este, precum se crede de obicei, un individ, cum ar fi... o anume vertebrată, un anume om. Ea este prototipul unei specii - prototip tot atât de existent şi tot atât de insesizabil ca şi prototipul unei specii naturale - iar imaginile pe care şi le fac miile şi milioanele de cititori, spectatori sau auditori, despre acest prototip, sunt tot atâţia indivizi care nasc printr-o generare sufletească din această operă şi fac să trăiască şi să se perpetueze în conştiinţa de azi şi de mâine, de aici şi de pretutindeni, a omenirii, conştiinţă care reprezintă atmosfera firească ce dă condiţiile vieţii tuturor acestor

indivizi"[19].

O atare definire a capodoperei i se prezintă lui Dragomirescu cu două avantaje primare: a) salvarea pentru totdeauna a nucleului estetic al operei de excepţie şi afirmarea orgolioasă a autonomiei absolute a esteticului şi b) legitimarea metodei ştiinţifice de cercetare cu întregul ei arsenal de analiză, clasificare, ardoare ş.a.m.d. Dacă primul ,,avantaj" aminteşte mai degrabă de încercările speculative ale esteticilor secolelor 18-19, cel de-al doilea prefigurează în bună măsură cercetarea structurală, deşi Dragomirescu n-a folosit conceptul de structură în terminologia actuală. Totuşi, prin această centrare permanentă pe ceea ce reprezintă materia specifică a operei - a celei literare, cuvântul - prin extragerea elementelor de legătură, a ideilor generatoare ale fiecărei capodopere, a operaţiilor de caracterizare esenţializată, de selecţie a datelor, precum şi prin postularea unităţii indestructibile a operei, Mihail Dragomirescu întrezăreşte analiza structurală. Prin ideea imuabilităţii capodoperei, Dragomirescu încearcă să descopere criterii obiective, cu valabilitate universală şi necesară ale judecăţii de valoare în funcţie de natura şi posibilităţile structurilor artistice de a se ordona pe familii, genuri, specii, subspecii, aidoma unei clasificări din ştiinţele naturii. Fiind considerată ca un organism, ca un sistem unitar, coerent, al părţilor cu întregul, întregul subordonând suveran elementele componente, capodopera are, după autorul Ştiinţei literaturii, o autonomie şi o fiziologie proprie. Dragomirescu îşi introduce şi aici elementul său integrativ, capodopera având nu numai formă şi fond, ci şi armonie[20]. Astfel, conţinutul (fondul) constituie, după el, ,,originalitatea elementară", forma reprezintă ,,originalitatea plastică", în timp ce armonia este cea care furnizează ,,originalitatea estetică sau subiectivă".

Spre a sugera modul în care cercetarea estetică propusă luminează opera, vom arăta doar că fiecare dintre aceste trei domenii de pătrundere estetică în capodoperă (produs al genialităţii creatoare) trebuie, la rândul lor, să fie analizate în raport de: a) intensitate, calitate şi tonalitate, deci de trăsăturile de bază ale sufletului omenesc. Analiza, în funcţie de intensitate, ne va arăta dacă opera este frumoasă, sublimă sau preţioasă; cea în legătură cu tonalitatea, ne va indica suflul pesimist, optimist sau olimpian ce o străbate; cea în funcţie de calitate, se va configura ca fiind preponderent patetică, umoristică sau naivă. Îndemnul permanent reiterat al celui care a prezentat la primul Congres de istorie literară, ţinut la Budapesta, în 1931, o comunicare cu titlul *Nouveau point de vue dans l'étude de la littérature* - ce propunea o critică exclusiv estetică bazată pe sistemul său de filosofie integrală, cunoscut şi de Benedetto Croce - va fi acela de a proceda întotdeauna metodic în domeniul de studiu al capodoperei. Înarmat cu un sistem ştiinţific bazat pe principiul tripartiţiei[21], Dragomirescu arată că, dacă găsim într-o operă o idee generatoare, dacă această idee se manifestă în toate instanţele operei ca organism psihofizic,

ce se constituie drept armonie între formă şi fond, atunci posedăm fără tăgadă primele elemente de certitudine pentru a face trecerea de la operă la capodoperă. Estetica integrală îşi asimilează în acest fel nu numai o funcţie cognitivă, ci şi o funcţie normativă şi evaluativă. Dar, dificultăţile nu sunt deloc uşor surmontabile atunci când este vorba de a defini valoarea estetică. În acest sens, un interpret, Alexandru Tudorică, a surprins, credem în termeni exacţi dimensiunea problematicii aflate în discuţie. ,,Intuind această - capcană - a valorii, se arată în lucrarea *Mihail Dragomirescu, teoretician al literaturii* - Dragomirescu a crezut că poate stăpâni dificultăţile chestiunii prin distingerea între capodopera-prototip şi - indivizi - concreţi din sufletele receptorilor. La rândul ei, această variabilitate a indivizilor, acceptată, dar socotită neesenţială, a trebuit să fie şi ea rezolvată, şi astfel a apărut ideea unui critic-prototip (s.n.), dotat cu o seamă de însuşiri deosebite şi înzestrat cu o metodologie infailibilă, al cărui - individ - personal s-ar adopta în cea mai mare măsură de abstractul model. Astfel, problema n-a putut fi decât mutată în alt plan, cel al descoperirii unui astfel de critic ideal. Dificultatea de a aprofunda valoarea, izgonită pe uşă, s-a întors înapoi pe fereastră. În alte sisteme estetice, fără să fie rezolvată, problema a fost mai curând eludată. Croce a depăşit chestiunea valorii, considerând operele nişte indivizi perfect izolaţi, poate că unici. Absenţa relaţiei a anulat, astfel, însăşi punerea problemei. Mai târziu, teoriile moderne, de pildă, structuralismul, au făcut pasul de la o filosofie a operei către o descrierea ei (lucru postulat, dar cu inconsecvenţă şi de Dragomirescu) sau, mai bine zis, au transformat devenirea operei în filosofia ei, evitând astfel riscurile încercării de a cuprinde în mod ştiinţific valoarea estetică. Dragomirescu, încercând s-o rezolve tocmai într-un asemenea mod, n-a făcut decât să sublinieze, o dată în plus, dificultatea chestiunii"[22].

În peisajul esteticii româneşti al începutului de secol, el vine în contradicţie atât cu Eugen Lovinescu, promotorul, în volumul Mutaţia valorilor estetice (1929), al relativismului valorii estetice. Plecăm de la premise categorice... a neputinţei principiale a formulării unei doctrine estetice pe baze strict ştiinţifice"), cât şi cu G. Călinescu, care repudiază orice pretenţie a esteticii de a stabili norme de evaluare şi de creaţie.

Cel de-al doilea, în *Principii de estetică* (1939), atacă de altfel direct atât metoda dragomiresciană, cât şi teoria capodoperei acestuia în termeni lipsiţi de orice echivoc, dar şi fără să întrezărească virtuţile euristice ale punctului de vedere drastic încriminat: ,,Cât e de falsă această teorie, vede oricine. Capodopera nu există obiectiv ca un lucru asupra căruia se pot emite judecăţi universale, ci e o stare de spirit a unor indivizi, un sentiment particular de valoare"[23].

Unei unilateralităţi i se opune alta, orgolios subiectivă şi în acest punct chiar subiectivistă. Fără să intrăm în detalii, să notăm că nu este, totuşi, lipsit de interes să comparăm ceea ce spune G. Călinescu despre capodoperă (caracter

,,peren", ,,universal", caracter reprezentativ, simbolic al umanităţii etc.) cu ceea ce a susţinut Dragomirescu. Cu o singură precizare, prin ea însăşi lămuritoare ,,Teoria capodoperei" va fi atacată virulent în 1939, după ce acelaşi G. Călinescu, în 1927, vorbise în termeni dragomirescieni de cele două euri şi de ,,accepţiile universale" încorporate în spiritul operei de artă autentică. În acest sens, se poate afirma că des citata formulă călinesciană (,,Un critic este un raportor al umanităţii", o monadă cu fereastră a Eului universal. Autoritatea lui decurge din obiectivitatea spiritului, din putinţa de a putea anticipa adevărul ca sentinţă a vremii"[24] este, mai ales în prima ei parte, o transcripţie a ideii dragomiresciene din anterioara Ştiinţă a literaturii, a obiectivităţii actului critic. În ultimă instanţă însă, concepţia ,,integralismului" formulată de esteticianul român, avansa prin teoria capodoperei şi a conceptului de ,,psihofizic" o impresionantă capacitate analitică a operei de artă ca unitate calitativă indestructibilă a unei multitudini de corelaţii interioare. Abia mai târziu, estetica fenomenologică şi structuralismul au amplificat şi aprofundat în amănunt analiza unităţii intrinseci a operei de artă. Tocmai de aceea, contribuţiile lui n-au rămas fără ecou în estetica secolului 20. Atât scurta dare de seamă *Le système philosophique de l'Intégralisme. I Les Principes*, dat spre lectură membrilor amintitului congres, unde punctul său de vedere a fost receptat ca fiind ,,radical", cât şi ediţiile în franceză ale Ştiinţei literaturii (La Science de la littérature, vol. I, II, III, IV, din care apăreau în 1922 primele două, şi în 1929 şi, respectiv, 1938 celelalte) l-au inclus în circuitul comunităţii ştiinţifice şi filosofice europene.

Marele său contemporan, Benedetto Croce, cu care era în corespondenţă, s-a pronunţat pozitiv asupra unor câştiguri realizate prin metoda sa, având însă o poziţie critică explicabilă din perspectiva propriei ecuaţii a intuiţiei-expresie faţă de ,,integralism" şi faţă de conceptul central al acestuia - psihofizicul. Mai târziu, Guy Michaud, în lucrarea sa *l'oeuvre et ses Techniques*(1957), va asimila aproape în întregime teoria capodoperei elaborată de Mihail Dragomirescu.

Când în 1943, la puţin timp de la dispariţia autorului integralismului, Al. Dima îl caracteriza, în *Gândirea românească în estetică*, întreprinderea îndrăzneaţă în următorii termeni: ,,Ne aflăm în faţa unei construcţii de caracter dominant deductiv, cu teze ce se înlănţuie riguros, tinzând către o preciziune absolută. Sistemul - căci, această calitate îi este cu totul proprie - are un aspect răspicat static, tip eleatic, cristalizat definitiv într-o consecvenţă de fier ce ignorează şi combate chiar mobilitatea ce nu i se subordonează"[25], nu făcea decât să exprime o părere cvasiunanimă atunci. În fapt, după cum remarca Vianu, ,,învinuirea de dogmatism este aceea pe care d-nul Dragomirescu a primit-o nu numai cu inima uşoară, dar şi cu o vădită satisfacţie. Căci, într-o epocă în care relativismul istorisit şi psihologist însuma o continuă alunecare a terenului, ridicarea incertitudinii la rangul de

concepţie de viaţă. D-nul Dragomirescu a recunoscut în dogmatism o reacţie salutară, afirmarea nevoii de siguranţă şi permanenţă ca nişte condiţii elementare ale culturii ameninţată, astfel, să se pulverizeze şi amurgească"[26]. Între timp însă, acuzatele ,,statisme", ,,preciziuni absolute", ,,deductivisme" îşi vor arăta şi feţe mai puţin repudiabile, vizibile acum prin prismele ,,poeticilor" ultimelor decenii, poetici dezvoltate însă fără şi în afara filosofiei de sistem la care Dragomirescu ţinea atât de mult.

Poate că avea dreptate Vianu să afirme că, metoda deductivă este aceea care a condus la elaborarea sistemului dragomirescian. Oricum, acest sistem nu a fost cu totul rodul unei speculaţii îndepărtată de realitatea artei. În acelaşi timp, istoria esteticii cunoaşte contribuţii importante izvorâte din productivitatea unui punct de vedere filosofic general. Astfel, este notoriu pentru oricine studiază, de pildă, estetica lui Kant, să constate contrastul dintre interesul cu totul modern al concluziilor autorului *Criticii facultăţii de judecare* şi puţinătatea experienţei sale artistice. Comparaţia nu este de natură valorică între cei doi, şi în nici un caz nu-i este favorabilă lui Dragomirescu numai plecând de la motivul că sistemul lui a fost ,,aplicat" la substanţa artei şi artelor, în timp ce lui Kant îi este străin un asemenea procedeu. Încercarea sistematică a lui Dragomirescu poate fi gândită oricum şi în context universal şi nu numai particular, naţional. Iar acum, când opera sa estetică şi filosofică a ieşit din conul de uitare nemeritată, mulţi cercetători din domeniul stilisticii literare sau cei ce aplică consecvent demersul structuralist şi-l revendică drept precursor. Dogmatismul său asumat s-a vădit a fi contrabalansat de spiritul de sistem cu rădăcini mai profunde în lumea artei decât credeau contemporanii, atraşi mai degrabă de critica impresionistă şi, paradoxal, mai larg în aplicaţii decât poate bănuia însăşi autorul *Esteticii integrale*.

Surse:

[1] Tudor Vianu, *Trei critici literari...* (1944), în *Opere*, vol. 3, p. 7.

[2] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 8.

[3] *Idem*, p. 18.

[4] Vezi în acest sens: *Filosofia adevărului* în *Convorbiri didactice*, anul I, nr. 11, decembrie 1895 şi, mai ales, *Critica ,,ştiinţifică" şi Eminescu*, Editura Librăriei Carol Müller, Bucureşti, 1895.

[5] Mihail Dragomirescu, *De la misticism la raţionalism*, Bucureşti, 1925, pp. 330-331.

[6] Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, p. 11.

[7] Mihail Dragomirescu, *Integralismul*. *Dialoguri filosofice*, Editura Institutului de literatură, Bucureşti, 1929, p. 157.

[8] Mihail Dragomirescu, *De la misticism la raţionalism*, *ed. cit.*, p. 91.

[9] ,,În lucrarea mea de acum treizeci de ani - va afirma Dragomirescu în prima frază din *Ştiinţa literaturii - Critica ştiinţifică şi Eminescu* - am combătut şcoala de cercetare literară a lui Sainte-Beuve, Taine şi Brandes... întrucât nu constituie adevărata metodă", în *Ştiinţa literaturii*, Bucureşti, 1926, Editura Institutului de Literatură, p. 3. În fapt, însăşi, Cap. I se intitulează semnificativ: ,,cu metoda istorică nu se poate ajunge la studiul ştiinţific al artei şi poeziei".

[10] D. Matei, *Mihail Dragomirescu*. *Sistemul filosofic şi estetic*, Bucureşti, Editura ştiințifică, 1974, p. 12.

[11] Mihail Dragomirescu, *Ştiința literaturii*, Bucureşti, 1926, Editura Institutului de Literatură, p. 4. În continuare se arată: ,,Materialul personalității omeneşti, dependent de spațiu, timp şi cauzabilitate, nu poate să facă parte din personalitatea artistică decât după ce mai întâi e supus la o întreagă serie de operațiuni care-i schimbă cu desăvârşire natura".

[12] Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, p. 49-51.

[13] Mihail Dragomirescu, *Idem*, p. 85.

[14] Mihail Dragomirescu, *Idem*, p. 85-86.

[15] V. Alexandru Tudorică: *Mihail Dragomirescu, teoretician al literaturii*, Ed. Minerva, seria ,,Universitas", 1981, p. 63 şi Leonida Marin, *Introducere în opera lui Mihail Dragomirescu*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1983, p. 16 şi urm.

[16] Mihail Dragomirescu, *Integralismul. Dialoguri filosofice*, Bucureşti, Editura Institutului de Literatură, 1929, p. 196.

[17] *Idem*, p. 199.

[18] Mihail Dragomirescu, *Ştiința literaturii* I, în vol. *Scrieri critice şi estetice* (ed. şi note Z. Ornea Gh. Stroia), E.P.L., Bucureşti, 1969, p. 473-474.

[19] Mihail Dragomirescu, *Ştiința literaturii*, Bucureşti, 1926, Editura Institutului de Literatură, p. 40-41.

[20] Vezi, în acest sens, o analiză pertinentă şi exhaustivă în excelenta carte a lui Alexandru Tudorică înainte citată, p. 232-367.

[21] ,,Lumii fizice" îi corespunde în rândul formelor simultane spațiul, în cel al formelor succesive, timpul, şi a celor simultan succesive o cauzalitate; ,,lumii psihice" îi corespunde în cuprinsul formelor simultane o identitate, în cea a formelor succesive o unitate şi a formelor simultan succesive - ordinea; în sfârşit, ,,lumii psihofizice" îi corespunde în rândul formelor simultane, categoria de cauzalitate analitică, în rândul formelor succesive îi corespunde categoria de cauzalitate sintetică, iar în cuprinsul formelor simultan-succesive îi corespunde categoria de cauzalitate concretă (V. în acest sens, dezvoltările din *Integralismul. Dialoguri filosofice, ed. cit.*, p. 179 şi urm.).

[22] Alexandru Tudorică, *Mihail Dragomirescu, teoretician al literaturii, ed. cit.*, p. 388.

[23] G. Călinescu, *Principii de estetică*, Craiova, 1974, p. 9.

[24] G. Călinescu, *Valoare şi ideal estetic*, Sinteze nr. 1, aprilie 1927.

[25] Al. Dima, *Gândirea românească în estetică*, *Aspecte contemporane*, Sibiu, 1943, p. 144.

[26] Tudor Vianu, *Trei critici literari* (1944), *Opere*, vol. 3, p. 16.

4. ***Estetica - filosofie a frumosului artistic şi fenomenologie a operei***

4.1. *Continuitate şi sinteză*

Când a apărut în deceniul patru al acestui secol *Estetica* lui Vianu, evenimentul a fost de natură să nu surprindă, nici pe specialişti şi, într-o oarecare măsură, nici publicul larg. Un întreg cortegiu de acumulări în cuprinsul gândirii estetice şi critice româneşti pregătiseră acest moment, iar Vianu îl transformase din posibilitate în realitate. Să

urmărim, pe scurt, acest traseu. O estetică implicită şi implicată în alte contexte, desigur că a existat şi până la ţinerea între anii 1858-1863 de către Simion Bărnuţiu, la Iaşi, a primului curs universitar de estetică sau până la publicarea primului text de estetică filosofică în 1861 de către Radu Ionescu, intitulat totuşi timid numai *Principiile criticii*, deşi ideile de bază sunt desfăşurate întru legitimarea unui concept filosofic al artei şi frumosului. În fapt, partea a doua a secolului trecut se caracterizează printr-o preocupare tot mai accentuată pentru estetic şi estetică. Pe de o parte, din motive adânci de ordin existenţial şi cultural este afirmată acum prin Maiorescu şi C. Leonardescu o estetică, care deşi are o întemeiere filosofică (în cel dintâi caz, prin apel la Platon, Aristotel, Hegel, Feurbach, Schopenhauer, iar în cel de-al doilea, prin apel la ştiinţele pozitive), se înfăţişează mai degrabă ca o critică culturală, cu o finalitate de pedagogie socială. Pe de altă parte, coexistă cu această direcţie o estetică filosofică universitară puţin interesată, sau nu în primul rând, de înfrăţirea cu instanţa criticii. Astfel, Ion Pop-Florentin publică primul tratat de estetică din România intitulat: *Estetica, ştiinţă filosofică despre Frumos şi Arte* (1874, partea I şi 1887, cea de-a doua). Constantin Dimitrescu-Iaşi publică în 1877 teza sa de doctorat, Der Schönheitsbegriff. Eine ästhetisch-psychologische Studie (Conceptul de frumos. Un studiu estetico-psihologic, iar Constantin Leonardescu publică în 1898 volumul *Principii de filosofia literaturei şi a artei. Încercare de estetică literară şi artistică*, de fapt, o tentativă de elaborare a unei estetici filosofice întemeiată pe datele pozitive oferite de biologie, psihologie şi sociologie.

Se poate afirma că, gândirea estetică românească are această particularitate de-a privilegia în mod predilect, deşi nu exclusiv, într-un caz *critica*, în celălalt *filosofia*. Primele decenii ale secolului nostru aduc mutaţii semnificative în acest tablou general. Concură la autonomizarea esteticii şi la afirmarea unei gândiri şi a unor contribuţii originale mai mulţi factori: elaborarea unor sisteme filosofice, maturizarea cercetării în axiologie, acumularea unei experienţe teoretice cu privire la fenomenul artistic şi estetic recent ş.a. Terenul sintezelor de largă respiraţie se precipită şi mai mult după ce Petre Andrei în *Filosofia valorii* analizează valorile estetice într-un cadru cuprinzător şi adecvat, cel al axiologiei, şi după ce Lucian Blaga, în 1924, prefigurează în *Filosofia stilului* o concepţie filosofică originală asupra artei ce se va definitiva explicit mai ales în *Artă şi valoare* (1939) şi *Trilogia culturii*. Dar evenimentul, poate cel mai important al deceniului trei pentru estetica românească îl reprezintă apariţia în 1926 a *Ştiinţei literaturii* (primul volum) a lui Mihail Dragomirescu, carte care, tradusă în franceză (vol. I-II 1928, vol. III 1929, vol. IV 1938) va fi alături de *Essai sur la creation artistique* (1935) a lui Liviu Rusu, cele mai des citate şi comentate în plan universal şi românesc. Mihail Dragomirescu, elaborând sistemul său de filosofie integrală dintr-un unghi estetic, va fi cel care va duce până la ultimele consecinţe principiul autonomiei esteticului, refuzând orice determinism istoric, social sau psihologic cu privire la limitele acesteia, în primul rând dogmatismul aproape elevat

ce se degajă din Ştiinţa literaturii. În acelaşi timp, cazul Dragomirescu, Lovinescu şi Vianu, toţi aflaţi în prelungirea direcţiei lui Maiorescu ne arată, prin diferenţele de poziţii dintre ei (Lovinescu nu crede în *Istoria literaturii române contemporane, VI. Mutaţia valorilor estetice* (1929), ca şi Călinescu mai târziu în *Principii de estetică* (1939), într-o estetică de sorginte filosofică), cât de mult s-a rafinat între timp şi s-a specializat demersul estetic în câmpul de-acum îmbogăţit al gândirii româneşti în acest domeniu al filosofiei frumosului şi al ştiinţei artei. Ca atare, locul lui Vianu poate fi înţeles în directă legătură cu toţi cei ce l-au precedat şi cu cei ce i-au fost contemporani. Predecesorii săi pot fi găsiţi atât în gândirea noastră critică şi estetică, cât şi-n cea universală, iar contemporanii, Liviu Rusu, Lucian Blaga, G. Călinescu, E. Lovinescu, Mihai Ralea, Mircea Florian, D. D. Roşca, Camil Petrescu, Al. Dima, s-au raportat cu toţii, într-un fel sau altul, la corpusul de idei susţinute de acesta în decursul a patru decenii, într-o operă vastă, în care interesul pentru estetică a fost totuşi dominant.

4.2. *Estetica filosofică: întemeieri şi perspective interpretative*

Vianu face parte din acea categorie de oameni de cultură care au aspirat permanent spre sinteză. Aceasta nu înseamnă deloc că ar fi refuzat forarea analitică în profunzimile materialului spiritual pe care-l viza a fi explicat şi luminat; ştia încă din prima tinereţe că la construcţii sistematice se ajunge răbdător, prin acumulări, prin disocieri şi prin continuă interogaţie. N-a fost constructor de sistem original filosofic, precum contemporanii săi C. Rădulescu-Motru, Lucian Blaga sau Mircea Florian, dar sintezele sale în câmpul esteticii, filosofiei, culturii, sociologiei, teoriei literaturii şi stilisticii, literaturii universale şi comparate, teoriei diverselor arte, ni-l prezintă ca pe un umanist raţionalist însetat de ideea totalităţii şi a totalizării, de articularea într-un tot coerent şi unitar a explicaţiilor în lumina unei superioare comprehensiuni a lumii şi vieţii. A fost un model de consecvenţă în munca sa intelectuală, o consecvenţă legitimată de un crez filosofic raţionalist saturat de marile valori ale umanităţii, mereu întărit şi sprijinit pe ştiinţă, pe cercetarea cauzală, obiectivă, în cel mai larg sens al termenului.

Crescut în atmosfera spirituală a României începutului de secol, format la Universitatea bucureşteană unde predau atunci P. P. Negulescu, Mihail Dragomirescu, unde predase până de curând Titu Maiorescu - ce patronase spiritual o jumătate de veac cultura română -, Vianu şi-a desfăşurat pregătirea filosofică şi ştiinţifică la Universităţile germane, la Viena şi Tübingen. Aici s-a pătruns de atmosfera neokantiană a vieţii universitare germane şi a asimilat o bogată experienţă de ordin teoretic şi artistic. Viitoarele sale studii de estetică vor invoca, în mod repetat, pe Kant, Hegel, Herbart, Schopenhauer, Nietzsche, Fechner, Lange, Groos (conducătorul tezei sale de doctorat, *Problema valorizării în poetica lui Schiller*, pe care o susţine la sfârşitul anului 1923), Lipps, Volkelt,

Dessoir, Utitz, Geiger, dar şi Freud, Otto Ranke, Adler şi alţii cu vremea. În acelaşi timp, el a năzuit constant înspre acoperirea cu interpretare adecvată a tuturor celor care s-au ocupat înainte de estetică în cultura română. Maiorescu, în primul rând, a fost cel mai mult analizat cu diverse ocazii în *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu*(1925). *Titu Maiorescu - estetician şi critic literar* (1940). *Noi izvoare ale estetici lui Maiorescu* (1942), *Înţelegerea lui Maiorescu* (1963), dar şi Mihail Dragomirescu, C. Dobrogeanu-Gherea, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, Lucian Blaga, Mihai Ralea, G. Călinescu. De fiecare dată, perspectiva este simultan filosofică şi ştiinţifică, deopotrivă şi una şi alta.

Pentru a accede într-o formă concisă la nucleul gândirii sale filosofice şi estetice, va trebui să urmărim punctele nodale ale susţinerilor lui Vianu din întreaga sa operă.

În primul rând, este semnificativă pledoaria pentru justificarea ,,ideii de sistem" explicită într-un proiect de prefaţă la estetica, implicită adeseori, inclusiv în deceniul VI, când într-o comunicare, *Literatură universală şi literatură naţională*, susţine această necesitate printr-o trimitere de politeţă la G. Lukacs. Dorind şi realizând o ordine raţională şi sistematică tenace urmărită, Vianu era destul de lucid când afirma că desigur, ,,improvizaţia descusută de reflexia impresionistă" ar fi mai bine primită. Pe termen scurt însă, putem adăuga noi, acum. Termenul lung era cel vizat de autorul *Esteticii* şi acesta nu l-a trădat.

În nenumărate rânduri, încă în deceniul de debut, Vianu insistă asupra faptului că opera ştiinţei are ,,un caracter colectiv şi istoric" prin excelenţă, adevărul ,,devine" necontenit prin multiplicitatea şi succesiunea sistemelor. Estetica, arăta el în *Spiritul nou în estetică* (1925), trebuie să-şi postuleze din capul locului obiectul, să purceadă la analiză de la totalitatea obiectului, să-şi manifeste, aşadar, dintru început, caracterul ei sistematic.

Vianu împarte Estetica în patru probleme sau grupuri de probleme. Preocuparea ei primă constă în definirea valorii estetice, în sine şi în raport cu celelalte valori cu care se leagă în unitatea culturii, adică în definirea frumosului artistic alături de valoarea economică, teoretică, politică, morală, religioasă. Răspunsul la această întrebare îl dă filosofia artei. A doua întrebare se referă la opera de artă ca atare şi descrierea momentelor care o realizează, adică la o ,,fenomenologie" a structurilor artistice. Urmează apoi problemele anterioare şi ulterioare operei, creaţia şi receptarea artistică, vastul domeniu al sentimentelor ce stau la baza artei şi sunt puse în mişcare de ea; ele intră în competenţa psihologiei.

Din cele patru probleme se ajunge, în mod real, la triada ,,operă-creaţie-receptare", premisele lor filosofice fiind de

astă-dată mai degrabă subînţelese. În schimb, acestea sunt dezbătute, cu alte prilejuri, în *Problemele filosofice ale esteticii* (1945), *Tezele unei filosofii a operei* (1947) ş.a. În Estetica creaţiei şi receptării artistice, Vianu le rezervă un spaţiu de câte patru ori, iar operei de aproape opt ori mai întins decât filosofiei ,,valorii estetice", pe care o va fi detaliat în scrierile de axiologie şi filosofie a culturii. Din capul locului, estetica e definită ca ,,ştiinţa frumosului artistic", frumuseţea artei fiind disociată de a naturii. E acceptată distincţia estetic-extraestetic, autonom-eteronom, din care e derulată întreaga expunere. Arta îl interesează, de fapt, mai mult pe Vianu decât frumosul. Situaţia fusese aceasta încă de la volumul din 1931, *Arta şi frumosul*, subintitulat *„Din problemele constituţiei şi relaţiei lor*". Textele acelui volum se ocupau cu precădere de structura operei, creaţia şi receptarea ei, cum se vede de la chiar titlurile lor: *Emoţie şi creaţie artistică, Personalitatea artistului, Arta şi jocul, Pshihanaliza şi teoria artei, Arta şi şcoala*. Singură *Autonomizarea esteticii* pornea de la un cadru general-filosofic, de fapt acelaşi cu al capitolului introductiv din tratat: estetica a trăit îndelung ca ştiinţă filosofică a frumosului natural şi artistic, dar ideea unităţii acestor două domenii a fost compromisă, arta e plină de momente extraestetice, ea nu e doar frumoasă. Paradoxal este că şi în numitul volum şi în tratatul său sistematic, deşi distinge: studiul ,,esteticului pur" de o ,,ştiinţă a artei", el însuşi optează, sub denumirea de *Estetica*, de fapt, pentru o teorie generală a artei. Se vede, în această alegere, o tentativă de a îmbina şi împăca, sub auspiciile sistematicii lucide (nespecualtive şi riguros verificabile), filosofia cu ştiinţa.

Vianu a resimţit acut nevoia de a-şi expune, în mod riguros şi de sine-stătător, într-o lucrare aparte, ideile sale care puneau în relaţie de conjuncţie estetica cu filosofia. Într-un fel, studiile*Filosofie şi poezie, Semnificaţie filosofică a artei, Permanenţa frumosului*, preced în mod logic, Problemele filosofice ale esteticii (1945), la origine un curs universitar destinat să trateze *in extenso* tot ceea ce până atunci a fost analizat prin luminări parţiale. Vianu, cu obişnuitu-i spirit clar şi concis, extrage următoarele probleme ca fiind fundamentale pentru cercetarea filosofică a fenomenului estetic. Iată ce va afirma în acest sens: ,,Problema iraţionalului, problema totalităţii, anterioară părţilor şi lucrând ca o cauză finală asupra elementelor, problema posibilităţii de spiritualizare a materiei, problema libertăţii şi problema intuiţiei, sunt cele cinci probleme filosofice ale esteticii. Acestea sunt probleme cu care estetica se încrucişează necontenit, în drumul dezvoltării ei moderne, cu mersul general al filosofiei".

Antologice rămân, de asemenea, dezvoltările sale privitoare la raportul filosofie-poezie, filosofie-artă, filosofie-religie, mit, magie, filosofie-ştiinţă ş.a Clasic prin vocaţie constructivă şi echilibru raţional, Tudor Vianu se apropie de doctrina romantică a unităţii tuturor formelor de manifestare ale spiritului omenesc, arătând că niciodată

înrudirea dintre filosofie şi artă n-a fost, în cultura modernă, mai puternic resimţită ca în romantism, a acelui romantism ce avea la izvor fervoarea platoniciană, ce postula înfrăţirea binelui, adevărului şi frumosului. În acest context, Vianu formula paradigmatic în *Filosofie şi poezie* (1937): ,,Filozoful încearcă dezlegarea enigmei absolutului şi artistul năzuieşte către întocmirea unei imagini a lui cu mijloace pur umane. Problema raportului dintre filosofie şi artă nu depăşeşte, deci, domeniul spiritului omenesc cu implicaţiile lui transcendente; pe când cine avea să istovească cuprinsul problemei religioase, trebuie să urmărească nu numai reacţiile spiritului uman în direcţia aprehendării absolutului, dar şi reacţiile acestuia în tendinţa lui de a se ascunde sau dezvălui. Considerate ca activităţi pur umane, filosofia şi arta prezintă, deci, o apropiere care uşurează şi, în tot cazul, permite alăturarea lor". Sau, Adevărata poezie - afirma Vianu - este purtătoarea unui sens universal, chiar atunci când nu-l explicitează în formulare doctrinară şi chiar când nu-l sugerează printr-un simbol. Ridicându-se din rădăcina absolută a spiritului, poezia este o manifestare paralelă cu filozofia. Acelaşi conţinut spiritual poate fi regăsit şi în una şi în alta, fără ca cea dintâi să-şi asume chipul de exprimare al celei din urmă sau să-l impună spiritului printr-un simbol concret. Romanticii sunt, desigur, cei care au afirmat cu fervoare conştiinţa acestui paralelism.

De asemenea, nu putem în acest context, să nu redăm pentru forma lor exemplară ideile lui Vianu întru apărarea şi legitimarea atât a filosofiei, cât şi a poeziei: ,,Nu este nevoie - arată Vianu în acelaşi studiu din 1937, *Filosofie şi poezie* - de dezvoltări didactice şi retorice pentru ca valoarea filosofică a poeziei să crească; după cum filosofia n-are nevoie de mijloacele particulare ale poeziei pentru ca întruchipările ei cele mai înalte să dobândească acea calitate de viziune armonică şi individuală pe care o recunoaştem operelor de artă. Înrudirea dintre filosofie şi poezie nu este un efect al identităţii lor de conţinut, ci al unui elan către totalitate şi necondiţionat, care le străbate deopotrivă. Am spune că ele nu se ating prin coroanele lor în aer, ci prin rădăcinile lor în pământ.

Aşa fiind, nici poezia, nici filosofia n-au nevoie să-şi justifice una faţă de alta existenţa. Justificarea aceasta nu era necesară decât romantismului care, pornind de la conceptul unei poezii cu conţinut filosofic, trebuia în chip firesc să ajungă la îndoială cu privire la valoarea funcţiunilor ei, în comparaţie cu acele mai adecvate ale filosofiei propriu-zise. Necesitatea acestei justificări încetează pentru punctul nostru de vedere, care afirmă unitatea latentă a filosofiei cu poezia, ca unele care cresc în aceleaşi rădăcini şi urmează aceluiaşi elan".

Deloc fără raţiuni adânci, cel ce credea în statutul filosofic al esteticii, n-a dezvoltat o estetică ruptă de ştiinţă şi astfel, printre alte consecinţe care derivă de aici, a ajuns să recunoască valoarea normelor în estetică. Contrar acestui punct de vedere, se ridică G. Călinescu care, în *Principii de estetică* (1939), consideră că normalizarea în

estetică, dacă ar exista, ar trebui să găsească ,,norma" care să ne conducă la producerea capodoperei. Demersul lui Vianu este mult mai larg, mai cuprinzător şi mai adecvat obiectului. În disens vădit cu înţelegerea reducţionistă, schematică şi simplificatoare a metodei normative, el susţine o interpretare ştiinţifică, potrivit cu care ,,norma" se suprapune ,,legii", legii reale, obiective, organice, nu prescripţiilor subiectiviste şi întâmplătoare; ,,normele" nu fac decât să concretizeze caracterul ştiinţific al disciplinei date. ,,Estetica este pentru noi - spune Vianu în capitolul din *Estetica*, intitulat semnificativ *Valoarea normelor în estetică şi tipurile lor* - o disciplină normativă, în înţelesul că nu se poate mulţumi numai cu descrierea operei de artă şi a felului în care decurge procesul creaţiei şi al contemplaţiei. Ea nu se poate restrânge nici la explicaţia lor, prin punerea în lumină a raţiunii lor de a fi şi a împrejurărilor lor genetice. Estetica adaugă acestor constatări o seamă de prescripţii relative la felul în care trebuie să se constituie opera de artă şi să se dezvolte creaţia artistului şi contemplaţia amatorului". Oricât de individuale şi de inefabile, faptele conştiinţei au o structură a lor lăuntrică, se corelează în chip necesar între ele, de aceea cercetătorul le va şi putea ordona. În absenţa unor legităţi, esteticianului i-ar lipsi însuşi obiectul de studiu, el n-ar mai avea ce şi cum sistematiza; înlăturând norma-lege din câmpul preocupărilor sale, omul de ştiinţă îşi reneagă menirea, sensul întregii sale munci. Căci, arată Vianu, nu putem defini frumosul artistic fără a nu arăta ce trebuie el să devină pentru artistul care-l crează sau pentru amatorul care-l realizează subiectiv. ,,A defini o valoare, cum este aceea realizată în opera de artă, înseamnă neapărat a o recomanda". Înfrânând arbitrariul, norma îi conferă artistului întreaga libertate către care el aspiră. Consecvent dihotomiei autonom-eteronom, estetic-extraestetic, autorul propune în continuare o clasificare a normelor. Năzuinţa lui declarată este de a introduce un plan raţional în multitudinea aspectelor aparent întâmplătoare, de a înlătura impresia de haos şi de a-şi privi domeniul în lumina unor coordonate coerente, riguros asamblate; este aceeaşi năzuinţă ştiinţifică, în care recunoaştem o esenţială opţiune metodologică a esteticianului nostru.

Opţiunea pentru această orientare ştiinţifică a esteticii, opusă variantelor impresioniste şi intuitiviste, se conturase încă din studiul din 1928, *Tip şi normă în estetică*. Privilegiul esteticii (de altfel, arată Vianu, nu numai estetica, dar şi logica şi morala se găsesc în situaţia de a debuta prin definiţia normalizatoare a obiectului lor) de a ,,normaliza" ajută la delimitarea obiectului cercetat. Individualitatea tinde către un anumit sistem de valori estetice, prin fiecare detaliu răzbate spiritul întregului, artistul aparţine unui tip, guvernat de o normă, pe care eforturile sale o clarifică, o aprofundează, căreia i se potriveşte prin toate silinţele sale. Tipul este norma realizată, norma este legea finală care guvernează tipul. Criticul are obligaţia, deci, să ,,normalizeze" şi opera şi atitudinea estetică. Iată cum se leagă înfrăţindu-se toate componentele operei între ele: cele ale operei cu creaţia, cu receptarea şi interpretarea acesteia.

4.3. *De la conceptul de valoare la axiologia frumosului şi artei*

Conceptul general de valoare reprezintă, în acest cadru general, o constantă a gândirii sale care poate fi detectată încă din primele scrieri, care se regăseşte în *Estetica* şi căreia, ca o încoronare, i se va rezerva un mic tratat, *Introducere în teoria valorilor bazată pe observarea conştiinţei* (1942). În fapt, teoria sa, a valorilor, dezvoltă ideile din axiologia vremii, după cum înainte la fel de sistematic procedase şi Petre Andrei în *Filosofia valorii* (1918). Demersul său este şi astăzi exemplar. El corelează între ele în permanenţă lucrurile, bunurile şi valorile. Punctul acesta de vedere este fertil pentru toate tipurile de valori, inclusiv pentru cele estetice. O idee revine mereu în toate studiile dedicate valorii, fie că este vorba de ,,problema valorificării" din prima sa carte, de dezvoltările sistematice din *Introducere în teoria valorii* sau de *Tezele unei filosofii a operei*: valoarea este un ,,obiect al unei dorinţe". Vianu va afirma foarte clar în acest sens: ,,valorile nu sunt, după firea lor proprie, nici mituri, nici sentimente ale posesiunii, nici subiecte sau predicate ale judecăţilor de valoare. Valorile sunt obiecte ale dorinţei. Dorinţa cuprinde valorile ca pe obiectele ei corelative. Ea le cuprinde ca pe nişte obiecte categoriale, a căror expresie în limbă este totdeauna un substantiv". Pe acest temei sunt analizate caracterele valorilor, sistemul acestora (teoretice, morale, estetice, politice, juridice etc.), tipurile de valorificare, antecedenţa valorii faţă de valorificare (la fel procedase şi Petre Andrei în amintita sa lucrare), raportul dintre subiectiv şi obiectiv în valorizare, subalternarea actelor de valorificare ş.a.m.d.

Apropiat de ceea ce va susţine mai târziu Nicolai Hartmann, postulează distincţia - extrem de semnificativă pentru estetician - dintre ,,adâncimea" bunurilor şi ,,superficialitatea" lucrurilor. Lucrurile nu au adâncime ontologică, în timp ce bunurile, da.

În *Estetica*, Vianu asigură valorii estetice o situaţie privilegiată (valoare-scop absolută) atât faţă de valorile economice, politice (care sunt considerate valori-mijloace), cât şi faţă de valorile morale care sunt - după el - valori-scopuri relative. Interesant este că Vianu refuză esteticului apartenenţa la valorile reale, drept care accentuează, din nou apropiat de Nicolae Hartmann în estetica universală, caracterul de ,,aparenţă" al valorii estetice. În acelaşi timp, el demonstrează intima fuzionare dintre valori şi bunuri în opera de artă, anume într-un raport de ,,imanenţă" în care valoare şi bun fac aceeaşi fiinţă (spre deosebire de ,,transcendenţa" valorii faţă de bun în cazul ştiinţei, moralei şi religiei).

În aceeaşi ordine de idei, deosebit de lămuritor este capitolul *Atitudinea estetică* din Tratatul său, prin refuzul estetismului, al atitudinii de opacitate sau chiar ostilitate faţă de alte valori culturale în afara celor artistice (la fel

proceda şi Lucian Blaga în Artă şi valoare, 1939), prin critica abandonării ,,totalităţii" care până la urmă înjoseşte esteticul însuşi, oricât de exaltat în aparenţă. Atitudinea estetică Vianu o concepe, dimpotrivă, ca pe o optică particulară în raport cu generalul, deschisă tuturor valorilor şi bunurilor, o privire axiologică largă şi liberă asupra vieţii întregi. Interacţiunea şi integrarea valorilor va constitui o preocupare de căpetenie a esteticianului, istoricului şi criticului literaturii. Introducere în teoria valorilor bazată pe observarea conştiinţei, propune un ,,sistem" al valorilor, pe baza determinării ,,structurii" fiecăreia - cu un tribut plătit ierarhizării pe ,,temeiuri de superioritate", conform căreia valorile personale sunt superioare valorilor reale; valorile spirituale sunt superioare celor materiale; cele aderente la suport sunt superioare celor libere; valorile-scopuri sunt superioare valorilor-mijloace; cele amplificative (ce augmentează starea subiectivă) sunt superioare celor perseverative (care depind de voinţa subiectului dezideraţiv); valorile integrabile sunt superioare celor neintegrabile, iar cele integrative sunt - după Vianu - superioare celor integrabile.

4.4. *Fenomenalitate estetică şi ,,adâncime" artistică*

Tudor Vianu articulează ideea artei ca produs rafinat al muncii şi ca ,,forma ei cea mai perfectă", cu o concepţie despre *operă* formulată succint în capitolul *Artă, tehnică şi natură* din*Estetica*, concepţie întregită în studiul din 1937 intitulat *Metodă şi obiect* şi definitivată original în 1947 în Tezele unei filosofii a operei. Între timp, în *Asupra ideii de perfecţiune în artă*, Vianu demonstrase, de asemenea, felul în care munca îngemănează opera şi perfecţiunea. Împotriva ,,divorţului dintre artă şi muncă", a concepţiei ,,artistului spontan" şi a ,,artei sugestive", consecinţe ale acestei schisme, se preconizează reînfrăţirea artistului cu toţi ceilalţi exponenţi ai aceluiaşi elan constructiv.

Tezele unei filosofii a operei desăvârşesc această filieră de idei. Ele ,,construiesc" cu o mare consecvenţă ideea de operă, postulează raportul de solidaritate şi adversitate între natură şi operele omului, disociază şi reintegrează semnele diferitelor categorii de opere din cadrul ,,tehnosferei" (sinonimă cu civilizaţia), descriu trecerea de la natură la tehnică, ştiinţă, filosofie şi la artă, prin însumarea treptată a nouă atribute-caracterizări care compun definiţia operei: ,,1. Produsul. 2. Unitar şi multiplu. 3. Înzestrat cu valoare. 4. Al unui creator moral. 5. Obţinut prin cauzalitate finală. 6. Dintr-un material. 7. Constituind un obiect calitativ nou. 8. Original imutabil şi 9. Ilimitat simbolic". Astfel, după el, ,,opera este produsul finalist şi înzestrat cu valoare al unui creator moral care, întrebuinţând un material şi integrând o multiplicitate ,,a introdus în realitate un obiectiv calitativ nou. Acest obiect calitativ nou este imutabil original şi ilimitat simbolic în cazul operelor artei". O asemenea definiţie clarifică, fără

nici un echivoc raportul instituit între opera de artă, caracterizată specific prin originalitate imutabilă şi ilimitare simbolică, şi opera ştiinţifică şi filosofică, la care se întâlnesc ca definitorii atributele: ,,obiect calitativ nou" al ,,originalităţii", al caracterului ,,simbolic". Prin aceste precizări, care s-au integrat într-o permanentă încercare de-a releva specificitatea artei şi a operei de artă în configuraţia formelor spirituale, Vianu a confirmat, în alt orizont teoretic şi utilizând o metodologie proprie, câştigurile din estetica universală (a se vedea, de pildă, Benedetto Croce, cu a sa ecuaţie intuiţie-expresie", prefaţând, în acelaşi timp, concepţiile mai moderne, din care o amintim pe aceea a ,,operei deschise" a lui Umberto Eco, în cadrul căreia, însă, accentul cade pe un atribut al operei, în concepţia lui Vianu, anume pe cel al ilimitării ei simbolice.

Tot într-un studiu târziu, publicat ca şi Tezele... în Postume, intitulat Simbolul artistic, Vianu detaliază atributele originalităţii imutabile şi ale ilimităţii simbolice, plecând explicit de la ideea, conform căreia creaţiile artei sunt simboluri de o anumită calitate. În acest sens, el a susţinut o idee mult comentată astăzi în estetica semiotică şi anume, faptul că solidaritatea semnului cu semnificaţia lui face din simbolul artistic un simbol natural, deci imutabil. Arta mai este - după el - un simbol continuu, de aceea în orice fragment autentic al ei noi recunoaştem întregul, şi îl putem chiar reconstitui. Totodată, creaţia de artă este integrativă pentru că, deşi în reprezentările ei nu reţine întreaga realitate, ea poate da, prin eliminare, accentuare sau stilizare, o cuprindere mai bogată a vieţii, în semnificaţiile sale cele mai adânci. Această concluzie cu privire la natura simbolului artistic îl şi face pe Vianu să preconizeze depăşirea ,,superficialităţii estetice", a acelei viziuni pur senzoriale şi pur formale, în direcţia a ceea ce el numeşte ,,adâncimea artistică", adâncime în cuprinsul căreia pot să se împletească armonios, înfrăţindu-se stimulentele etice şi cele estetice, substanţa morală şi fenomenalitatea estetică. Căci, nu oboseşte să spună Vianu, în acord cu crezul său profund, operele de artă ar muri dacă n-ar exista posibilitatea ,,cuceririi unor noi aspecte ale semnificaţiei lor nelimitate, pentru că ele ar înceta să ne mai pună probleme, şi în noi înşine s-ar istovi interesul de a le dezlega. În realitate, multe opere de artă mor pe această cale din pricina sărăciei conţinutului şi a mărginirii perspectivei lor. Dar, marile opere de artă, adevăratele simboluri artistice, acelea în care adâncimea semnificaţiei lor nu este niciodată istovită, trăiesc de-a pururi în viaţa omenirii, în forme noi pentru fiecare timp şi pentru fiecare loc al lumii, şi dovedesc, astfel, o rezervă inepuizabilă a semnificaţiei lor. Marile opere de artă trăiesc în eternitatea omenirii, fiindcă simbolul lor este nelimitat".

În fapt, există pentru toate aceste susţineri un fundal metodologic ce se cuvine să fie evidenţiat. De asemenea, obiectul prim şi ultim asupra căruia Vianu îşi aplică metodologia sa concrescent filosofică şi ştiinţifică este opera de artă. Că opţiunea sa a rămas identică, se vede clar mai ales din cele două ample texte finale ce au un caracter

estetic generalizator. Problemele filosofice ale esteticii şi Tezele unei filosofii a operei, dar şi capitolul din Estetica dedicat operei de artă, în care tot prin acelaşi traseu metodologic sunt stabilite momentele constitutive ale acesteia (izolarea, ordonarea, clasificarea şi idealizarea). De altfel, încă în prima sa estetică sistematică, Vianu adoptă metoda fenomenologică, în sensul descrierii fenomenului pur al artei". (Mai târziu, în *Tezele unei filosofii*, avea să-şi propună explicit ,,să descrie opera în afară de relaţiile ei de spaţiu şi timp, adică să construiască fenomenologia ei). Învăţătura lui Kant, căruia discipolul lui Karl Groos îi consacră cea mai întinsă parte a învăţăturii sale în Germania, părea pentru moment să sfârşească într-un psihologism echivalent cu subiectivitatea ,,icoanei lumii" (cum îi plăcea să spună). Ca reacţie, chiar în anii de studii, s-a revenit de la subiectivul exacerbat la obiectivul, chiar dacă restrâns la sfera spiritului de la psihologism la fenomenologie. El se înscrie în acest proces, dar analiza fenomenologică o înţelege temperat şi cu esenţiale amendamente care, după cum arătam, se transformă într-o, de fapt, analiză obiectivă a operei de artă. În aceeaşi ordine de idei, însăşi ,,autonomizarea esteticii" Vianu a înţeles-o ca pe o transformare a acesteia din urmă, dintr-un capitol al metafizicii şi psihologiei, într-o disciplină de sine stătătoare. Eliberarea de metafizică s-a produs prin renunţarea la străvechea idee, potrivit căreia estetica ar fi ştiinţa filosofică a frumosului natural şi artistic, prin descrierea momentelor estetice şi extraestetice. Acest lucru presupune, însă, concentrarea asupra operei de artă, privită ca entitate obiectivă, eliberarea din constrângerile şcolii psihologice a teoriei intropatiei, a cercetării proceselor din care rezultă plăcerea estetică - în favoarea declarată a căutării esenţelor obiective. Se poate, astfel, urmări modul în care se realizează transformarea disciplinei dintr-o filosofie a artei, prima dată într-o teorie a intuiţiei estetice, teoria venită în întâmpinarea psihologismului, apoi, într-o ,,ştiinţă a operei de artă". În fapt, estetica a trecut prin ,,fazele" lui Fechner, Lipps, Volkelt, Groos şi Lange, pentru ca apoi secolul nostru să fie tot mai hotărât marcat de poziţiile ,,obiectiviste" ale lui Max Dessoir, M. Geiger, Hartmann, Husserl. Vianu nu dorea în nici un caz înlocuirea unui extremism cu altul, ci medierea între obiectivismul de tip fenomenologic (aşa cum a apărut acesta la un Moritz Geiger) şi estetica psihologică.

5. Liviu Rusu, Eseu despre creaţia artistică. contribuţie la o estetică dinamică

A apărut în trei ediţii, prima *Essai sur la création artistique. Contribution a une esthétique dynamique* la Felix Alcan, Paris, în 1935. Cea de a doua ediţie este tot în limba franceză şi a fost tipărită la Editura Univers, Bucureşti, 1972, fiind însoţită de o *Postfaţă* a autorului (12 p.). Singura ediţie în limba română, până acum, a apărut în 1989, la Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, în traducerea Cristinei Rusu, cu un extins şi excelent studiu introductiv scris

de Marian Papahagi.

Cartea a fost prezentată, ca teză de doctorat, la Sorbona, conducător ştiinţific fiind renumitul estetician francez Charles Lalo. Alături de teza secundară, *Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine*, publicată tot atunci, la aceeaşi editură, *Eseu despre creaţia artistică* este, probabil, cea mai cunoscută, în orizont universal, carte de estetică scrisă de un autor român contemporan.

Liviu Rusu declară chiar din prima pagină că se află ,,în contradicţie cu întreaga estetică tradiţională". Lui i se pare că mare parte din abordările anterioare au adoptat un punct de vedere ,,static" şi nu ,,dinamic". Totodată, ,,estetica tradiţională" este contestabilă prin centrarea ei aproape exclusivă asupra operei (văzută ca ,,entitate independentă") sau pe descrierea plăcerii şi a contemplaţiei estetice. Neglijarea problematicii creaţiei artistice este ,,păcatul" comun, după el, chiar şi al unei părţi a esteticii contemporane. Prin urmare, propune o cunoaştere temeinică şi sistematică a operei de artă, pornind de la creaţie, de la artist, ,,căci şi acesta nu începe prin contemplare, ci prin a avea o atitudine creatoare". Creaţia artistică este, deci, problema fundamentală a esteticii, din ea derivă atât explicarea, descrierea, cât şi înţelegerea tuturor celorlalte probleme estetice. Creaţia are o dimensiune psihologică, dar aceasta trebuie să fie tratată în aspectul ei major, cel estetic. În fapt, premisa este aceasta: prin analiza sufletului artistului se poate ajunge la înţelegerea deplină şi adecvată a ,,sufletului operei", a structurii estetice a acesteia. Pentru a demonstra valabilitatea unei atari perspective. Liviu Rusu regândeşte fiecare din temele consacrate ale esteticii, precum: geneza esteticului şi artei; originea formelor estetice; elementele implicate în creaţie; natura operei de artă; esenţa procesului de gustare şi receptare estetică. Cartea este, astfel, structurată în patru părţi: I. *Datele originare ale creaţiei artistice*; II. *Factorii inconştienţi sau potenţiali ai creaţiei artistice*; III. *Factorii conştienţi sau actuali ai creaţiei artistice*; IV. *Datele transsubiective ale creaţiei artistice*.

Teza de bază a autorului, în ceea ce priveşte geneza artei, este următoarea: creaţia artistică nu este o atitudine accidentală a omului, după cum nu este nici un lux, ci este o ,,formă de viaţă". ,,Artistul creează pentru că nu poate altfel". Nici una dintre teoriile care fie că explică arta ca fiind izvorâtă din tendinţe practice sau din instinctul sexual, fie că o derivă din joc, nu i se par satisfăcătoare lui Liviu Rusu. Primei ipoteze el îi replică: deşi creaţia artistică îşi are originea într-un conflict cu natura primitivă, ea nu este o simplă prelungire a fondului biologic, ea depăşeşte acest fond prin atitudinea luată împotriva acestuia. Celei de-a doua ipoteze i se răspunde astfel: jocul are şi el la bază un conflict, dar unul uşor, care poate fi stăpânit prin chiar activitatea de joc, în timp ce dezechilibrul profund al sufletului este unul ce revelează problemele esenţiale ale existenţei şi acesta nu poate fi

dominat decât printr-o activitate creatoare şi printr-o atitudine globală a personalităţii. Rezultă că activitatea artistică nu poate fi redusă nici la ,,tendinţe izolate ale sufletului", nici la ,,activităţi inferioare"; ea este expresia eului originar, nu a celui empiric, superficial; ea trezeşte ,,impulsurile originare" şi le conferă acestora prin operă ,,valoarea şi tranzacţia fondului primordial al vieţii". Liviu Rusu utilizează pentru această argumentaţie idei cunoscute ale spiritualismului francez (de pildă, natura dinamică a eului ca resort ultim al creaţiei şi al visurilor), dar mai ales sugestii venite dinspre psihologia lui Th. Ribot şi Pierre Janet, cum ar fi ipoteza acestuia din urmă referitoare la dimensiunea inerent conflictuală, plină de dezechilibre a structurii ,,eului profund". Astfel, Liviu Rusu preia explicit ideea asemănării dintre structura psihologică a artistului cu starea patologică de la Pierre Janet şi *nu* de la Freud, cum se întâmplă în mod curent.

Creaţia artistică propriu-zisă are patru momente distincte: faza pregătitoare, inspiraţia, elaborarea şi execuţia. Prima fază este în cea mai mare măsură inconştientă. Atât inconştientul înnăscut, cât şi cel dobândit îşi au cota lor de participare în realizarea conflictului creator şi a echilibrului creator. Conflictul ce are loc în străfundurile sufletului nu este decât izvorul creaţiilor spirituale, el însuşi nu este încă spiritualitate, iar când devine, aceasta se petrece doar în anumite condiţii. ,,Ordinea", nu cea automată, ci cea spirituală, ,,creată şi vie", este o asemenea condiţie. În strânsă legătură cu problema ordinii stă însăşi problema ,,echilibrului" în creaţia artistică: ,,A crea o ordine înseamnă a stabili un echilibru". După Liviu Rusu, realizarea acestui echilibru nu este posibilă decât prin eforturi extrem de mari, iar puterea de a depune eforturi este o caracteristică esenţială a creaţiei artistice.

Dar, dacă faza pregătitoare cuprinde ,,izvoarele invizibile ale creaţiei", celelalte trei faze se desfăşoară toate în domeniul conştientului. Inspiraţia este prin excelenţă dinamică, ea constă în spontaneitatea celor două tipuri de imaginaţie: intuitivă şi reflectată. Prima dintre acestea este numită inspiraţie-joc, iar cea de a doua inspiraţie-efort. La rândul ei, faza elaborării se distinge după tipurile inspiraţiei în elaborarea-joc şi elaborarea-efort. În fapt, ,,elaborarea nu este altceva decât inspiraţia conţinută, iar inspiraţia nu este nimic decât elaborarea continuă". Creaţia artistică, opera, este o problemă de voinţă, iar artistul creează pentru că vrea şi vrea să creeze pentru că ,,numai creaţia este pentru el singurul mijloc de a-şi echilibra sufletul". În faza execuţiei, activitate psihică semnificativă este cea de transcendere, de depăşire a orizontului limitat al eului. Acum materia şi forma nu sunt pentru suflet momente eterogene, ele se unesc într-o unică operă prin intenţia creatorului. Materia nu apare, deci, ,,mai înainte şi nici exterioară ideii", iar ,,sentimentul şi ideea nu primesc o valoare estetică decât prin lupta cu materia în care ele se realizează".

Liviu Rusu rezolvă într-o manieră ingenioasă problema valabilităţii creaţiei artistice, preluând explicit de la Jung sugestia existenţei unui factor colectiv. Semnificaţia acestui termen este mult mai largă decât a celui de inconştient colectiv. ,,Factorul colectiv" în *Eseu despre creaţia artistică* este atât o instanţă transindividuală, cât şi un orizont care oferă criteriul de comunicare şi de valoare din opera de artă. Prin chiar însuşirile sale individuale, artistul se simte atras spre unitatea vieţii sociale, spre ,,leagănul originar comun al tuturor oamenilor". Iar cum ,,punctul de plecare al vieţii" este o profundă unitate colectivă, şi marile creaţiuni spirituale ,,tind să realizeze această unitate". Opera de artă este un răspuns la întrebările chinuitoare care-l agită pe artist, ea fiind, totodată, şi rezultatul unei atitudini fundamentale în faţa lumii. Ea, opera, revelează esenţa primordială a existenţei omeneşti şi exprimă o viziune despre lume, una cu valoare simbolică. Spiritualitatea care se revelează prin creaţia artistică nu este supra-umană, ci intra-umană. Oricum, pentru Liviu Rusu factorul colectiv intrasubiectiv este aspectul cel mai adânc al vieţii psihice. El explică - printre altele - şi existenţa diferitelor stiluri în artă.

În aceeaşi ordine de idei, trei sunt tipurile prin care se exprimă în creaţia artistică viziunea despre lume: tipul *simpatetic*, tipul de*moniac echilibrat* şi *tipul demoniac expansiv*. Ca personalităţi reprezentative pentru tipul simpatetic sunt analizaţi Lamartine, Rafael, Mozart (,,aşezat în faţa lumii, acest tip găseşte că aceasta este frumoasă pentru că este plină de armonie ideală"), în timp ce, pentru tipul demoniac echilibrat exemplari sunt consideraţi Goethe, Leonardo da Vinci, Bach (,,în concepţia acestui tip, lumea este plină de contradicţii, dar el crede că poate, graţie unei lupte vehemente, s-o armonizeze"), iar pentru tipul ultim, reprezentativi sunt Baudelaire, Rodin, Beethoven (,,în acest caz ideal, lumea este frumoasă pentru că este înzestrată cu incertitudini şi fiindcă provoacă nenumărate îndoieli"). Oricum, dincolo de această tipologie, se pare că modelul artistului este, pentru Liviu Rusu, cel romantic, cel al unei fiinţe demonice, purtând amprenta definitivă a unei fatalităţi ce-l ,,destină creaţiei"; în acelaşi timp însă, produsul artistic apare, dimpotrivă, ca o manifestare a unei armonii care, la rândul ei, aminteşte de modelul clasic-clasicist.

Aceste idei sunt dezvoltate în *Estetica poeziei lirice* (Cluj, 1937) şi amendate parţial în *Logica frumosului* (1946). Astfel, fiecărui gen literar îi corespunde un anumit tip de frumos: frumosului simpatetic - genul liric, frumosului echilibrat - genul epic, frumosului anarhic - drama. În lucrarea din 1946, nu creaţia artistică este în postura de ,,problemă fundamentală", ci frumosul (sinonim cu valoarea estetică) va fi considerat drept obiect central, universal al esteticii. Lucrarea a avut parte de o excelentă primire în presa franceză, elveţiană, iugoslavă şi română.

REFERINŢE CRITICE:

După Marian Papahagi, au scris despre ea, pe lângă Lalo, Edgar de Bruyne, în *Revue néoscholastique de philosophie*, vol. 39, deuxieme série no. 51, august 1936, pp. 384-386; Charles Werner, în *Journal de Geneve*, jeudi, 24, juin 1937, p. 2; V. Feldman, în *Revue de synthese*, vol. XII, no. 2, oct. 1936, pp. 229-231; B. Fondane, în *Cahiers du sud*, février 1937, pp. 141-142; Hector Talvart, în *Les Nouvelles littéraire*, nr. 690, 4 janvier 1936, p. 9; Guilaume de Briqueville, în *Revue bibliographique et critique*, no. 27-28, mars 1936, fiche no. 762; P. Panici, în *Etudes Revue catolique d'intéret général*, 20 mai 1937, pp. 555-556; D. Z. Millaci în *Sraski knizevni glasnik*, serie nouă, mai-august 1936, pp. 79-80; M. Mancaş, în *Atheneum*, An II, nr. 3-4, iulie-decembrie 1936, pp. 512-514; Petru Comanescu, în *Revista Fundaţiilor Regale*, An III, nr. 5, 1 mai 1936, pp. 449-454; René Welek, Austin Warren, *Theory of Literature*, 1942, cap. 8, p. 121 (ed. românească, 1967); R. Müller-Freienfels, Henri Focillon, B. Fundoanu, Ion Ianoşi, Grigore Smeu ş.a. Obiecţii a formulat în momentul apariţiei E. Souriau.

6. *D.D. Roşca, Existenţa tragică. Încercare de sinteză filosofică*

Lucrarea cu acest titlu a apărut la Fundaţia pentru literatură şi artă ,,Regele Carol II", Bucureşti, 1934. Ediţia definitivă a autorului, a apărut la Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1968.

În paragraful de debut intitulat ,,Introducere la o filosofie neconfortabilă", autorul menţionează că noţiunea de ,,sinteză" nu este identică pentru el cu cea de ,,complex" sau cu cea de ,,definitiv". ,,Orice sinteză este, se ştie, fatal provizorie şi fatal parţială". Valoarea intrinsecă a unei ,,sinteze filosofice" nu e dată ,,nici de cantitatea elementelor utilizate..., nici chiar de calitatea lor, ci de perspectiva spirituală generală pe care o deschide; de calitatea rezonanţei sufleteşti pe care o trezeşte şi de gradul de profunzime al stratului de conştiinţă, unde această rezonanţă se produce".

Existenţa magică este alcătuită din două părţi, cantitativ asimetrice, distribuite în trei şi, respectiv, un capitol fiecare. Partea I intitulată ,,Experienţa obiectivă" se constituie din următoarele capitole: ,,Ideea cunoaşterii integrale". ,,Mitul raţionalităţii integrale"; ,,Natură şi civilizaţie", în timp ce cea de-a doua parte ,,Atitudinea metafizică" este compusă din capitolul sintetic ,,Existenţa tragică". Autorul îşi numeşte singur ,,sursele" lucrării sale de sinteză: ,,unele din ideile lui Heraclit, Böhme, Pascal, Hume, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson,

Mach, W. James, Husserl şi Scheler" la care se adaugă ,,unele din rezultatele cercetărilor istorice ale lui Bruckhardt, Renan...", dar şi rezultatele ,,crizei de creştere" a fizicii secolului XX, obiectivate în ,,concepţiile" lui Planck, Einstein, De Broglie, Schrödinger, Dirac, Heisenberg.

Dintru început, D. D. Roşca lansează teza din care se va alimenta întregul eşafodaj de idei al cărţii. ,,Lumea apare... ca un câmp de luptă fără sfârşit posibil... [ca] împărăţie a neprevăzutului iremediabil şi a posibilităţilor infinite, bune şi reale" în toate planurile de creaţie şi de existenţă omenească imaginabile. Din acest tablou dialectic al lumii, ce ,,ne face să privim toate formele realizate (forme de cunoaştere, sociale, religioase etc.) sub aspectul provizoratului definitiv", se extrage ideea conştiinţei tragice asupra existenţei. Filozofia, prin menirea ei, se întinde pe un fundament de cunoaştere ce vizează ,,explicarea şi comoprehensiunea lumii ca totalitate". La rândul ei, atitudinea metafizică subzistă într-un adânc strat sentimental al conştiinţei ce se raportează la existenţa trăită printr-o operaţie de totalizare a datelor experienţei. Acest strat de conştiinţă, în care metafizica îşi are rădăcinile ce o hrănesc, ,,este de esenţă lirică". Filozofia se prezintă în lumina inteligenţei critice ca atitudine moral-estetică în faţa existenţei luate ca totalitate. ,,Ca religia, metafizica izvorăşte din nevoia de a lua atitudine faţă de marele Tot. Ca arta, ea are nevoie de formă, de întreg. ªi ca religia şi arta deopotrivă, filozofia se desprinde din nevoia de a cumpăni ce e important şi ce nu importă". Ierarhizarea formelor de existenţă nu este doar simplă operaţie de cunoaştere, produs al spiritului geometric, ,,ci ea este şi un produs al unui lirism... strecurat prin sita deasă şi purificatoare a cunoaşterii disciplinate cu rigoare", deci cu ceea ce Pascal numea ,,spiritul de fineţe".

D. D. Roşca decelează, în încercarea lui de sinteză, cinci tipuri de atitudini fundamentale ale omului în faţa ,,existenţei luate ca Tot": a) *indiferenţa* deplină, în fapt, non-atitudinea; b)*optimismul* (naiv sau reflectat) care este sinonim cu ideea unui scop ultim orientat spre bine al lumii şi al acţiunilor omeneşti; c) *pesimismul*, asociat cu ideea ,,absenţei de sens" şi de orientare a lumii, tradus în disperare, neputinţă, zădărnicie, fatalitate; d) atitudinea *spectaculară* sinonimă cu interesul pentru ,,apariţie" şi ,,aparenţă", deci cu ,,pura atitudine estetică", fără suport moral; e) atitudinea *eroică*, atitudine aflată dincolo de ,,optimism" şi ,,pesimism". Aceasta din urmă, nu este numai pesimistă, ci optimistă şi pesimistă. Ea izvorăşte din conştiinţa tragică a existenţei.

În ultimă analiză, totalitatea atitudinilor posibile în faţa lumii sunt reductibile la două enunţuri fundamentale: ,,Lumea este raţională în esenţa ei" şi ,,Lumea este iraţională în esenţa ei". Ambele atribute (raţionalitatea şi iraţionalitatea existenţei) sunt luate pe rând şi analizate în multiplele lor consecinţe asupra modului în care omul

valorizează viaţa şi o trăieşte. Raţionalitatea şi iraţionalitatea sunt atribute ce fac parte din substanţa însăşi a existenţei, ele sunt constitutive acesteia. Ele sunt, în acelaşi timp, atât ,,obiective", cât şi ,,subiective". Nici prima teză, nici cea de-a doua nu pot fi susţinute până la capăt fără rest: ,,Experienţa autentică nu ne îndreptăţeşte să afirmăm, în mod exclusiv, nici determinismul universal sau raţionalitatea absolută, şi nici contingenţa sau iraţionalitatea absolută a existenţei. În ambele cazuri, se comite păcatul de a lua partea drept tot". Prin urmare, dacă cele două teze sunt parţiale, numai sinteza lor se susţine, numai ea este adecvată _ ca teză metafizică _ obiectului: lumea ca totalitate. Propoziţia sintetică propusă sună astfel: Lumea în întregul ei nu este nici numai raţională, nici numai iraţională; ea este şi raţională şi iraţională (,,Existenţa este parte raţională, parte iraţională. E şi inteligibilă şi absurdă"). Conceptele de ,,raţional" şi ,,iraţional" aplicate la existenţă în totalitate ei ca şi la ultimul eu substrat, sunt aproximate: a) în plan epistemologic, prin cuplul ,,inteligibil"-,,neinteligibil"; b) în plan axiologic, prin termenii ,,rezonabil"-,,absurd" şi c) în plan metafizic, prin conceptele de ,,sens" şi ,,non-sens" ultim al existenţei. Soluţia oferită: ,,să nu totalizăm experienţa nici într-un sens... s-o acceptăm ca egal de reală sub ambele aspecte mari ale ei: să nu uităm nici un moment că e inteligibilă, dar şi neinteligibilă; că e rezonabilă, dar şi absurdă; cu sens, dar şi fără sens... Să recunoaştem că binele şi răul, valoarea şi nevaloarea, spiritul şi natura oarbă... se combat cel mai adeseori cu sorţi de izbândă de partea Răului, cel puţin egală celor ce se găsesc de partea Binelui. ªi colaborează numai întâmplător". Acest ,,antagonism tragic" consubstanţial existenţei trezeşte sentimentul tragic al existenţei şi neliniştea metafizică. Acestea pot deveni izvor de deznădejde pentru unii sau ,,forţe întăritoare de incomparabilă tensiune sufletească pentru alţii". Dacă există conştiinţa lucidă a faptului că ,,lumea e fatal provizorie", că ea e neisprăvită în însăşi substanţa ei metafizică şi că ,,este etern provizorie şi veşnic imprevizibilă", dar şi ,,creatoare de veşnică noutate", atunci înseamnă că atât sensul, cât şi non-sensul sunt imanente lumii şi conştiinţei, iar prin urmare ,,omul poate fi distrus, dar nu poate fi înfrânt".

Existenţa tragică se înscrie, astfel, în fondul de idei al unei tradiţii filosofice ce-i cuprinde pe vechii elini, antropologia creştină (îndeosebi Pascal), pe Hegel, dar şi pe Nietzsche. Autorul pledează în această sinteză filosofică: a) pentru ideea indestructibilităţii substanţei umane; b) pentru nevoia de raţionalitate şi de sens în existenţa umană, într-un timp când atât ,,mitul raţionalităţii integrale", cât şi celălalt mit de semn contrar intraseră în istorie sub formă de ideologii totalitare şi pregăteau tragedii la scară planetară; c) pentru un loc al ,,gratuitului" în viaţa omului contemporan, denunţând şi aici ceea ce într-un studiu din 1933, cu acelaşi titlu, numea ,,Mitul utilului". Existenţa tragică, apărută atunci când autorul se afla în deplină maturitate de viaţă şi de creaţie, a rămas, din păcate, fără o continuare pe măsură, din cauza timpului istoric nefavorabil care a urmat. Neputând să-şi continue sintezele şi creaţiile originale, D. D. Roşca a tradus şi îndrumat traducerea aproape integrală a operei

filosofice hegeliene în cel de al 6-lea şi al 7-lea deceniu de viaţă. Un fost student, Tudor Cătineanu, va dedica *Existenţei tragice* două volume de pertinentă analiză, lărgind sinteza, totodată păstrându-i spiritul şi adâncindu-i tezele de bază.

SURSE:

EDIŢIE: D. D. ROŞCA. *Existenţa tragică* (ediţie definitivă a autorului), E.P.L.U. Bucureşti, 1968.

REFERINŢE CRITICE: D. D. Roşca în filosofia românească (*Cuvânt înainte* de Dumitru Ghişe, coordonator Tudor Cătineanu), Dacia, Cluj-Napoca, 1979; Dumitru Isac, *Tragicul constructiv*; Florica Neagoe, *Sensul angajat al gratuităţii*; Tudor Cătineanu, *Semnificaţiile determinaţiilor raţional-iraţional*; Andrei Marga, *Etica spiritului critic*; Gheorghe Vlăduţescu, *Dogmă şi libertate*; Tudor Cătineanu, *Structura unei sinteze filosofice*, vol. I-II, Dacia, Cluj-Napoca, 1981.